



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Licenciatura em Letras/Português**  
**Monografia em Literatura**

LEONARDO AUGUSTO DE FREITAS AFONSO

MAT.09/99326

**O BARDO E A LOUCURA:**  
**A desrazão no teatro e no tempo de Shakespeare**

<b>MENÇÃO</b>	
---------------	--

**ORIENTADORA:**  
**CÍNTIA SCHWANTES**

Brasília- DF

2/2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

O BARDO E A LOUCURA:

A desrazão no teatro e no tempo de Shakespeare

Monografia em Literatura, parte do curso de graduação em Letras-Português na Universidade de Brasília, e requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado.

**Leonardo Augusto de Freitas Afonso**

**Profa. Orientadora: Cíntia Schwantes**

Brasília

2013

Dedico este trabalho à memória de minha mãe, Eunice de Freitas Afonso, uma das pessoas mais lúcidas que conheci, e totalmente inocente de minha loucura.

Sumário	
Introdução	1
1-Contexto	4
2-Macbeth	12
3-Rei Lear	24
4-Hamlet	34
5-Comédias	56
6-Conclusão	59
7-Bibliografia	61

## Introdução

“Mad call I it; for, to define true madness,  
What is't but to be nothing else but mad?”

“Louco, digo eu; pois, definir a verdadeira loucura,  
O que é senão ser nada mais que louco?”

Hamlet II.ii.89-90

Escrever sobre Shakespeare é sempre lançar sal ao mar. Mas ainda é possível adicionar seu próprio tempero. Este trabalho parte da admiração do autor pelo Bardo e de sua própria experiência pessoal: trata-se de identificar e discutir as instâncias de loucura em suas peças, relacionando-as com as concepções contemporâneas sobre o tema, então em rápida transformação.

Pouco precisa ser dito sobre William Shakespeare (1564-1616), o Bardo de Avon. Dramaturgo, ator e empresário de sua própria trupe (Lord Chamberlain's e então King's Men), desde a primeira menção a ele feita, por Robert Greene, outro dramaturgo elisabetano, como um “corvo iniciante”, até sua aposentadoria, Shakespeare foi consagrado em vida e absorvido pela corte. Suas peças seguiram sendo encenadas e adaptadas, recebendo grande impulso na era vitoriana, quando houve, nas palavras de G. Bernard Shaw, uma verdadeira “bardolatria”. Com a importância geopolítica que assumiu a Grã-Bretanha e em seguida os Estados Unidos, e a consequente valorização da literatura de língua inglesa, é comum se lhe atribuírem superlativos como “o maior dramaturgo” ou “o maior autor” de todos os tempos. Isso sendo uma questão menor, talvez sem sentido, o que importa é que “o melhor” ou não, Shakespeare, como escreveu o colega Ben Jonson, “não é de uma era, mas para todos os tempos”. Isso se provou verdade não só para o tempo como para o espaço: suas peças são encenadas, adaptadas para o cinema e para televisão, virtualmente no mundo todo; tramas como a de Romeu e Julieta, citações como “ser ou não ser”, para citar apenas dois exemplos, foram assimilados pelo senso comum e pela cultura de massa, configurando patrimônio cultural universal.

Já a loucura é um tema escorregadio: é uma condição que assusta e fascina; um destino temível para um ente querido e ao mesmo tempo buscada deliberadamente através do uso de substâncias. A arte no século XX abandonou a rigidez formal em nome, inclusive, da loucura de Dali e John Cage. Loucura é um termo, de vários relacionados ao fenômeno, sem uma definição precisa, nem nos dias do Bardo, como veremos, e nem mesmo hoje, por mais que as categorias e diagnósticos se revistam de cientificismo, donde observa brilhantemente Polônio, citado na epígrafe: definir a loucura não é nada mais que loucura. Nosso entendimento contemporâneo de loucura abarca uma série de diagnósticos diferentes, mas o termo será usado como um hiperônimo ou de modo deliberadamente pré-científico. Ou seja, não se tentará definir a loucura verdadeira, justamente para ficarmos com a loucura mítica, fascinante e assustadora. A terminologia hodierna será eventualmente mencionada à guisa de comentário (uma vez que não cabe usar um quadro de referências anacrônico e não literário para explicar as dinâmicas das peças). O vocabulário da loucura não se limita ao terreno patológico propriamente dito, mas transborda metaforicamente para exprimir outras situações, como qualquer extremo de sentimento: “louco de raiva” (“mad” em inglês significa tanto louco quanto enfurecido), “louco de ciúmes”; reprovação: “você é louco de abandonar os estudos”; incredulidade: “mataram o presidente?, você está louco?”; confusão: “devo estar louco, onde deixei minha pasta?”; é uma maneira de desacreditar uma pessoa “não dê ouvidos a ele, ele é louco!”; é o veredicto de uma geração sobre hábitos da próxima: “você é louco de usar isso na orelha!” e daí por diante. Ao longo do trabalho o conceito de loucura será eventualmente alargado de modo a contemplar exatamente os estados a ela assemelhados, em que a razão é obliterada. Obviamente, dependendo da calibração desse critério, toda peça dele e virtualmente qualquer experiência humana é dominada por uma forma de loucura: o ciúme enlouquece Othello, Shylock é enlouquecido pelo orgulho, e por aí vai. Tentaremos adiante, entretanto, descobrir como a loucura tem sido entendida desde a Antiguidade, clínica e literariamente, enfatizando a Renascença e o início da Era Moderna, e obviamente a obra do Bardo de Avon.

Neste trabalho, discutirei o fenômeno da loucura em três tragédias: *Hamlet*, *King Lear* e *Macbeth*, além de brevemente em comédias como *A Comédia dos Erros*, *Noite de Reis* ou *Sonho de uma Noite de Verão*. Em um capítulo dedicado à contextualização, dedicar-me-ei a sondar a concepção da loucura à época, às transformações

epistemológicas nesse domínio, às ocorrências de loucura nos palcos elisabetano e jacobiano, além de alhures na Literatura. Cada tragédia ensejará um capítulo estruturado da seguinte forma: uma identificação formal das menções à loucura seguida das discussões críticas e epistemológicas suscitadas. O capítulo sobre as comédias tratará de cada uma de forma mais sucinta. Breves palavras finais tentarão ver método em toda essa loucura. Duas serão as principais fontes para as discussões teóricas: *Madness and Drama in the Age of Shakespeare* (1993), de Duncan Salkeld, e *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture* (2004), de Carol Thomas Neely; além desses, lançarei mão de *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet* (1975), de Theodor Lidz, e incidentalmente de *Histoire de La Folie à l'Age Classique* (1961) de Michel Foucault; as peças foram consultadas nas edições listadas na Bibliografia, de onde foram retiradas todas as citações utilizadas. Os livros teóricos e as peças serão citados em traduções livres, pelas quais peço desculpas de antemão; os originais das citações de obras teóricas são fornecidos. Ao fim, certamente, ao fim ainda não poderemos definir a loucura verdadeira, mas teremos uma percepção mais profunda do modo como o universo literário (e o dramático) se apropria(m) do fenômeno, especialmente em e em torno de Shakespeare.

## 1) Contexto

É preciso entender a loucura como representada em Shakespeare dentro de seu contexto: vivemos a Renascença Inglesa e o início da Era Moderna, um tempo que ao mesmo tempo recupera a Antiguidade Clássica e é cenário de rápidas transformações rumo à modernidade. Tentemos então explorar as condições que propiciaram e motivaram a representação da loucura nas peças de Shakespeare, em três frentes: analisando o fenômeno da loucura no palco elisabetano e jacobiano, dissecando o repertório lexical da loucura em Shakespeare e apresentando uma questão sobre a história social da loucura.

### 1A

O primeiro que é preciso dizer é que a loucura estava em voga no palco inglês nos tempos do Bardo, desde *Diccon of Bedlam* ainda nos anos 50, passando pelo fenômeno de *The Spanish Tragedy* e até a febre de “cenas de Bedlam” já no período jacobiano. O potencial dramático e o *pathos* da loucura não podiam deixar de ser aproveitados, e não o foram mais do que em Shakespeare. *Gammer Gurton's Needle*, ou *Diccon of Bedlam*, de Mr.S., foi uma das primeiras comédias domésticas inglesas, encenada em Cambridge nos anos 1550, tributária da comédia romana e da tradição medieval francesa das *sotties*, em que “o personagem do Louco, do Tolo, do Néscio... toma lugar no centro do teatro”<sup>1</sup> (FOUCAULT, pp.28-29). Nela, o personagem Diccon, associado ao hospital londrino que adiante abordarei, Bethlehem, não é louco ele mesmo, mas dissemina loucura em todas situações e a atribui aos personagens. Neely aponta que

“A influência da figura de Diccon é mais amplamente sentida em uma série de personagens trapaceiros, loucos ou enlouquecidos no teatro posterior. Forasteiros/viajantes como Antífolo e Drômio de Siracusa em *Comédia dos Erros*, Feste em *Noite de Reis*, Falstaff nas *Alegres Comadres de Windsor*, Trouble-All em *Bartholomew Fair*, Alinda em *The Pilgrim*, e obviamente Poor Tom em *Rei Lear*.”<sup>2</sup> (p.32).

---

<sup>1</sup> ... Le personnage Du Fou, Du Niais, ou du Sot... prend place au centre Du théâtre...

<sup>2</sup> The influence of the Diccon figure is more broadly felt in a host of trickster, mad, or maddened characters in later drama. Outsiders/travelers like Antipholus and Dromio of Syracuse in *Comedy of Errors*, Feste in *Twelfth Night*, Falstaff in *The Merry Wives of Windsor*, Trouble-All in *Bartholomew Fair*, Alinda in *The Pilgrim*, and of course Poor Tom in *King Lear*.



A *Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd, de 1592, de inspiração senecana, ganhou na edição de 1615 um subtítulo: “Hieronimo is mad againe” (Hierônimo está louco novamente), e, já no quarto de 1602, cinco “acréscimos” que desenvolviam o tema da loucura, tal o interesse que este parece haver suscitado. Na peça, Hierônimo fica louco ao ver o filho assassinado, e executa sua vingança através de uma peça-dentro-da-peça, três elementos que encontramos em *Hamlet*, cuja versão original é atribuída ao próprio Kyd. Isabella, esposa de Hierônimo, também enlouquece e se suicida, em claro paralelo com Ofélia. Como a de Hamlet, a loucura de Hierônimo é cheia de método, autoconsciente, e como a de Ofélia, um veículo para lidar com a dor. No primeiro acréscimo (II.v-p.30-31), Isabella se lamenta: “Oh, céus, ele delira, doce Hierônimo”, enquanto ele fala do filho como se estivesse vivo, garante que os outros “estão mais iludidos do que (ele) mesmo”, indicando que ele conhece, talvez até forje, a própria loucura. A esposa pede que “lance um olho mais sério sobre (seu) pesar”, o que é o único índice de loucura, já que o discurso é quase sempre coerente e estruturado. Ele enuncia no fim da passagem: “Quão estranhamente eu me perdi em meio ao pesar”, evidenciando a mesma melancolia de Hamlet. Confrontado com o assassino, Hierônimo assume uma máscara de humildade, ao falar em “uma coisa de nada; a morte de um filho, ou algo assim...”. Podemos vê-lo perfeitamente são como no diálogo com o oficial. É de se perguntar se a plateia da época veria nisso uma descontinuidade ou se o código da loucura não incluía esse tipo de consistência. É a vez de Isabella ficar louca, “ela fica lunática”, diz a rubrica; sua loucura mais uma vez que se parece mais com uma tristeza excessiva do que com desrazão propriamente dita, e, assim como a do marido, gira em torno de moralizações sobre a injustiça do mundo, um paralelo com *Lear*, e a necessidade de vingança. Hierônimo, em mais um discurso louco, parte da terceira adição (2.11), fala dos chinelos do filho, e racionaliza: “o que é um filho?”, algo para “fazer um pai caducar, delirar ou enlouquecer?”, melhor seria “amar um bezerro também?”, e segue enaltecendo o filho morto e conclamando a violência a “apresentar-se como trovão/ envolta em uma bola de fogo,/ e assim trazer confusão a todos eles”, “confusion” sendo um termo que se liga tanto à loucura quanto à destruição, sinalizando a irracionalidade da violência. Hierônimo cita formalmente “pensamentos melancólicos” e “humores malignos”, usando de conceitos da medicina da época. Ele explica como a violência e a traição podem espalhar um estado de inquietude, o mesmo que observamos em Hamlet e Macbeth. Chega a cena em que ele cava a terra com a adaga, o rei perguntando se “nenhum de nós refreará sua fúria”, outra palavra do léxico da loucura como veremos logo adiante. Em mais um paralelo claro com Hamlet, Hierônimo contesta a própria loucura, que, aparentemente, também contrafez: “mentes, eu não estou louco”. Em outro ponto, encontrando o

pintor, que também perdeu um filho, diz, tranquilamente, “não ficas às vezes louco?”, complicando a ambiguidade de sua loucura: ele é consciente dela e incapaz de resistir ou inconscientemente a acolhe como refúgio (o que veremos mais de uma vez em Shakespeare)? É o que parece indicar seu amargor: “Oh, não, não há fim; o fim é morte e loucura”. Como a de Hamlet, sua loucura some por completo, com a diferença de que dá lugar a uma determinação que só se extingue com a vingança e o suicídio, sendo exatamente a hesitação contemplativa que confere maior profundidade ao personagem, e à loucura, de Hamlet.

Como veremos adiante na análise das peças, e em consonância com a tese proposta por Foucault, a ser debatida adiante, de uma ruptura epistemológica no entendimento da loucura determinando seu confinamento em meados do século XVII,

“a maior parte do tratamento de pessoas loucas na Inglaterra do início da Era Moderna e em representações teatrais entre 1576 e 1632 tem lugar dentro da família e da comunidade local. Entretanto, para críticos literários, historiadores e estudantes do período, suposições sobre a loucura centram-se enganosamente no confinamento no minúsculo Hospital Bethlehem”<sup>3</sup> (NEELY, p.167).

O nome desse hospital era sinônimo de loucura, designando, por exemplo, o Diccon que já vimos e o personagem assumido por Edgar em Lear. Fundado no século XIII e localizado no Bishopsgate, o hospital, de origem religiosa, mas eventualmente assumido pela Coroa e pela municipalidade, passou a atender lunáticos no começo do século XV, servindo apenas esse propósito a partir de meados do XVI. A partir da representação de cenas “Bedlam” no palco jacobiano, em que o hospital parecia um espetáculo de horrores, criou-se a ideia de que ele era visitado para diversão pessoal, o que, para Neely, acontece apenas após 1632 (p.168), ou seja, após as peças jacobianas listadas abaixo. O advento dessas cenas se relacionaria com competição entre as companhias por novo material e com uma relação ambígua com as autoridades, de dependência e desafio.

“Apenas quatro peças – em um período de dezoito anos – apresentam cenas em casas de confinamento onde grupos de loucos são representados: *Honest Whore part I*, de Dekker e Middleton... (1604), *Northward Ho*, de Dekker e Webster... (1605); e, quinze anos depois, *The*

---

<sup>3</sup> ...most management of mad persons in early modern England and in theatrical representation between 1576 and 1632 takes place within the family and local community. However, for literary critics, historians, and students of the period, assumptions about madness misleadingly center on confinement in the tiny Bethlehem Hospital.

*Pilgrim*, de Fletcher [parceiro de Shakespeare em *Dois Nobres Primos* cf.cap.5]; e *The Changeling*, de Rowley... em 1622”<sup>4</sup> (p.185-6).

“Essas são apenas 1,5% das 318 peças na ‘Select List’ de Andrew Gurr, e não podem ser vistas como constituindo uma voga ou uma obsessão com Bedlam no palco jacobiano como é comumente suposto”, contesta Neely (p.186). São “cenas metateatrais”, “isoladas da ação principal da peça”, que “aparecem em vários gêneros: duas comédias urbanas, duas tragédias e um romance”; e “revelam não a prática de Bethlem, mas a competição das companhias, a autorrepresentação desafiadoramente farsesca dos dramaturgos em resposta à hostilidade antiteatral” (idem).

## 1B

Voltemo-nos agora a uma exploração do léxico da loucura no drama inglês da virada do século XVII. Neely (p.1-3) observa que “‘madness’ (loucura) não é um termo unificado ou especialmente validado durante a Renascença; é apenas uma palavra (não particularmente comum) entre as muitas que denotavam desarranjo mental”. Ela observa, em consonância com Foucault (cf.cap.1C) que o conceito de “insanity” (insanidade) viria depois com um aspecto de desumanização. Ela justifica sua preferência pelos termos “distraction” e “distracted” (perturbação, perturbado), que serviam de “termos guarda-chuva” para todos males mentais, pois esses refletiriam a percepção do fenômeno na época como algo passageiro, assim como “lovesick”, “trouble-in-mind”, “idle-headed”, “melancholic”, “lunatic”, “frenzied” e “mad”. Os termos “‘madness’ e ‘melancholy’ são no período usados “difusa e imprecisamente”, denotando condições que variavam “de ligeiras a severas”. Seus significados instáveis (como aqueles de ‘distraction’) assinalam o ‘baixo perfil epistemológico’ (Foucault, ‘*Truth and Power*’ p.29) da psiquiatria e o fato de que a desordem mental é ‘*teoricamente indeterminada*’ (Scull 8)” (grifo meu). Assim, as limitações de nosso entendimento da loucura são um cerne deste trabalho, sem no entanto bastarem para aderir à anti-psiquiatria.

Salkeld (pp. 20-29) assume uma abordagem histórica, e descobre que o vocabulário da loucura no início da Era Moderna

---

<sup>4</sup> Just four plays – over an eighteen-year period – stage scenes in houses of confinement where groups of madpersons perform: Dekker and Middleton’s *Honest Whore Part I...* (1664), Dekker and Webster’s *Northward Ho!...* (1605); and, fifteen years later, Fletcher’s *The Pilgrim*; and Middleton and Rowley’s *The Changeling... in 1622*.

“derivava de um campo identificável de termos, composto de três variedades convencionais: uma extraída de textos médicos antigos, consistindo largamente de terminologia humoral, a segunda extraída da literatura da tragédia grega, e a terceira, a retórica da possessão”<sup>5</sup>.

A linguagem humoral situa a loucura no corpo, atribuindo-a a desequilíbrios entre os quatro humores: sangue, fleuma, bílis amarela ou cólera e bile negra ou melancolia. O excesso deste último seria o responsável pelo abatimento de Hamlet. Combinados ao elemento corpóreo estavam os fatores celestes e sazonais, que participavam dos diagnósticos e tratamentos. Essa tradição médica provém de Hipócrates na Grécia e Galeno em Roma, sendo redescoberta na Europa através de Haly Abbas e Avicena e atingindo a Inglaterra com Ricardus e Gilbertus Anglicus, propagando-se por “reverência acrítica pelos antigos”, e sendo superada apenas no século XVII. Um trabalho muito influente que, aponta-se, pode ter sido usado por Shakespeare na concepção de Hamlet, é o *Treatise of Melancholy* (1586), de Timothy Bright. Nele, o autor relaciona a teoria humoral com “teorias filosóficas da natureza mais amplas”, e “distingua entre dois tipos de melancolia, uma resultando de sentimentos de culpa; a outra de um excesso daquele humor em particular”<sup>6</sup>.

Já o léxico da tradição trágica grega “tomava a forma de estados extáticos evocados em termos tais quais ‘frenzy’, ‘anger’, ‘prophecy’ e ‘fantasy’”, sendo complementado pelos latinos, Sêneca em especial, com “‘fury’, ‘rage’, ‘fancy’, ‘imagination’, ‘fool’ e ‘folly’” e chegando ao Inglês Médio literário durante a Renascença Francesa. Houve ainda o fenômeno medieval da moralidades, com seus personagens Vício e Loucura, além da tradução de *Das Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brant e do lançamento do *Encomium Moriae* de Erasmus, redundando uma “vasta literatura de bobos e loucos inundando as prensas da ficção popular da Renascença”, atenção especial dada às *sotties* em que o bobo domina a cena.

---

<sup>5</sup> ...derived from na identifiable field of terms, comprised of three distinct conventional sorts: one drawn from early medical texts, consisting largely of humoral terminology, the second, drawn from the literature of Greek tragedy, and the third, the rhetoric of possession...

<sup>6</sup> ...distinguished between two kinds of melancholy, one resulting from feelings of guilt; the other from an excess of that particular humour.

“Então, com a disseminação de textos médicos e poéticos através da Idade Média chegando à Renascença, a linguagem técnica do médico antigo gradualmente se tornou a linguagem literária do poeta e do filósofo. Os vocabulários humoral e extático se fundiram e hibridizaram...<sup>7</sup>”.

Os termos usados no período incluíam ‘melancholy’, ‘frenesie’ e ‘madnes’ ou ‘amentia’ (Bartolomaeus Anglicus, 1470); ‘Demoniacus’, ‘frantickness’ ou ‘insania’, ‘mania’ ou ‘furor’ e ‘phrenesies’ (Andrew Boorde, 1552); ‘fearfulness’ e ‘strange imaginings’ (Ludwig Lavater, 1570); ‘diseases of the head, losse of right witts, feebleness of brayne, dottrye, phrenesie, Bedlem madnesse, melancholicke affections, furie and franticke fits’ (Levinus Leminius, 1561); e ‘frenesie’, ‘lethargie’, ‘losse of memorie’, ‘epilepsia’, ‘mania’, ‘madnes’, ‘furiousnes’ e ‘melancholie’ (Phillip Barrough, 1583).

O terceiro componente do léxico da loucura em Shakespeare vem da demonologia e das crenças em possessão e exorcismo. O tempo era de intensa disputa religiosa, e a possessão estava sendo desacreditada pelos anglicanos, mas era sustentada por jesuítas e puritanos, e “a crença no poder e na habilidade de Satã e seus comparsas em causar doença tanto física quanto mental persistia”. Nas peças do Bardo, esses fenômenos são esvaziados pois a possessão é fingida (Edgar em *Lear*) ou falsamente atribuída (Antífolo de Éfeso na *Comédia de Erros* e Malvolio em *Noite de Reis*). Shakespeare lança mão, para compor Edgar, do trabalho *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), de Samuel Harsnett, extraindo nomes de demônios como “Flibertigibbet”, como veremos no capítulo apropriado. Neste trabalho, considero ainda a bruxaria como uma forma de loucura análoga e relacionada à demonologia, algo exterior à racionalidade, ainda que não necessariamente visto como patológico. Essa modalidade introduz termos como Hécate, divindade Greco-romana das bruxas (ponto de contato com o vocabulário “clássico”), ‘spell’, ‘enchant(ment)’, ‘bewitched’, ‘simples’, e uma lista enorme de ingredientes que encontramos em *Macbeth*. Certamente podemos elucubrar o quanto quadros psiquiátricos foram interpretados como um encantamento de qualquer espécie ao longo do tempo – e certamente na Europa da virada do século XVII, quando o “espírito de tempo” da Idade Média se erodia mas o racionalismo cartesiano ainda não se estabelecera.

---

<sup>7</sup> So with the proliferation of medical and poetical texts throughout the Midde Ages and into the Renaissance, the technical language of the ancient physician gradually became the literary language of the poet and philosopher. The hiumoral and acstatic vocabularies fused and hybridized...

Pois é exatamente o advento do *Cogito* cartesiano que é apontado por Michel Foucault como responsável pelo isolamento e silenciamento da loucura, passando esta de uma “experiência indiferenciada”, doméstica e integrada à vida em comunidade a uma condição que deve ser mantida encarcerada e muda. É o processo que ele narra em *Histoire de La Folie à l'Age Classique* (1972). Nele, o autor expõe a fascinação que a loucura exercia na Idade Média, materializada no *Narrenschiff* de Sebastian Brant (p.22), nas farsas e *soties*, peças centradas no Bobo (p.28), em “festas de loucos” (p.29). Trata-se de um período em que a loucura é vista como algo transcendental e místico, num “simbolismo gótico” (p.34), além de servir como crítica social e sublimação da própria mortalidade (p.31).

A loucura também figura na tradição da Moralidades, e “na Renascença...vem a ocupar o primeiro lugar” (p.40). É quando surge também o *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmo de Roterdã, defendendo “a ‘doce ilusão’ que libera a alma ‘de suas penosas preocupações e a leva às diversas formas de voluptuosidade’” (p.43). Foucault pinta uma evolução em que “a razão se torna uma forma relativa à razão... em uma relação perpetuamente reversível” e, em seguida, “torna-se uma das formas mesmas da razão”, aventando “uma forma paradoxal na qual ela pode tomar conhecimento de si mesma”, o que se observa tanto em Lear quanto em Hamlet. E, para ele, justamente o fato de a loucura “ser interior à razão” se reflete na literatura da virada do século XVII: “uma arte que, em seu esforço de dominar esta razão que se procura, reconhece a presença da loucura, de *sua* loucura” (p.56, grifo no original). Nasce aqui a loucura trágica para fazer companhia à cômica, também levada ao extremo, e da qual não há saída, acontecendo geralmente a céu aberto. Ele identifica quatro modalidades: a “loucura por uma identificação romanesca” seria aquela delineada por Cervantes. Outra seria a “loucura de vã presunção”, a *philautia* de Erasmo, em que o pobre se crê rico e o feio, belo. Outra ainda seria a “loucura do castigo justo”, que ele relaciona a Lady Macbeth, mas podemos estender a Lear, que sabe muito bem ser responsável pelo estado em que ele e o reino se encontram. Por fim, teríamos a “paixão desesperada”: “o amor sobretudo logrado pela fatalidade da morte não tem outra saída senão a demência”, o que seria, segundo ele, o caso de Ofélia e da “amarga e doce demência do Rei Lear”, do que discordo em parte, pois a loucura de Ofélia também tem um fator social e de gênero, e a de Lear não nasce

apenas do amor frustrado, mas de sua própria culpa, figurando melhor na terceira categoria.

Então, segundo ele, teria havido, ao longo do século XVII, uma “quebra epistêmica” que determinou o confinamento e o silenciamento da loucura, e para essa mudança teria sido decisivo o projeto cartesiano de dúvida radical, em que a loucura é excluída *a priori*. Para Foucault, “Descartes coloca a loucura ao lado do sonho e de todas as formas de erro” (p.67). O filósofo do século XVII escreve em um trecho da primeira das *Meditações*:

“E como posso negar que estas mãos e este corpo me pertençam, a não ser talvez que eu me assimilasse àquelas pessoas insanas cujas mentes estão tão perturbadas e anuviadas pelos negros vapores da bile que constantemente afirmam serem reis, quando são muito pobres; que vestem ouro e púrpura, quando estão bem nus; ou que imaginam serem jarros ou terem um corpo de vidro. Mas esses são loucos, e eu não seria menos extravagante se seguisse eu o exemplo deles<sup>8</sup>”. (Descartes apud SALKELD, p.108)

E Salkeld observa que “para Foucault, a primeira *Meditação* em si mesma realiza a decisiva asserção da razão que historicamente forçou a loucura ao silenciamento em meados do século XVII”<sup>9</sup> (p.109). Essa interpretação é o centro da polêmica entre Foucault e Derrida, que ainda diz respeito ao projeto proposto por Foucault de uma “arqueologia da loucura” que tentasse recuperar a loucura primordial, indistinta, e dar voz à loucura mesma. Para Derrida, Foucault repete os erros do “monólogo da razão” que vê no discurso psiquiátrico, pois sua “arqueologia” só pode ser produzida pela razão, e assim a loucura não pode falar por si, pois é, nos termos do próprio Foucault, “ausência de obra”. Foucault pode ser ingênuo em sua empresa, mas Derrida erra ao excluir o discurso da loucura, e os loucos de Shakespeare o provarão. A meu ver, Foucault não se esforça em demonstrar como a loucura possa ter configurado essa “experiência indistinta”, nem se propõe uma análise histórica da loucura na Antiguidade ou em outras culturas para determinar até que ponto o confinamento é um fenômeno iniciado do século XVII.

---

<sup>8</sup> And how could I deny that these hands and this body belong to me, unless perhaps I were to assimilate myself to those insane persons whose minds are so troubled and clouded by the black vapours of the bile that they constantly assert that they are kings, when they are very poor; that they are wearing gold and purple, when they are quite naked; or who imagine that they are pitchers or that they have a body of glass. But these are madmen, and I would be not less extravagant if I were to follow their example.

<sup>9</sup> For Foucault, the first *Meditation* itself enacts the decisive assertion of reason which historically forced madness into silence in the mid seventeenth century.

## 2) Macbeth

2A

Macbeth foi provavelmente escrita em torno de 1606, pouco após a ascensão de James I, e reflete não só sua origem escocesa (James ele mesmo é descendente do Banquo real, donde a promessa de sucessão contínua “até o estalar do juízo” IV.i.117) como seu interesse em demonologia. A crença em espíritos, demônios e feitiços era na época socialmente referendada, e não deixa de ser uma distorção analisar o fenômeno sob uma ótica contemporânea cientificista (ainda que mesmo hoje essas crenças tenham tanto apelo). Entretanto, por se tratar de uma forma de pensamento em que a racionalidade é suspensa e o absurdo pode ocorrer, um domínio em que falas obscuras e equívocas são interpretadas como profecias, a feitiçaria, a profecia e o sobrenatural serão considerados aqui, como o são não fontes, uma forma de loucura. Uma forma de loucura que perpassa toda a peça em uma atmosfera de fantasmagoria que dispara ela mesma as outras formas de loucura que observamos: as que o próprio casal real usurpador experimenta e aquela de que o reino como um todo é acometido. A loucura nunca sai de cena em Macbeth.

A peça já abre com as Weïrd Sisters conjurando seus “familars”, espíritos assistentes; no campo de batalha, mensageiros “dizem coisas estranhas”. De novo vemos as bruxas que prenunciam o infortúnio de Macbeth antes de vaticinar seus títulos de Cawdor e rei em seguida, concedendo a Banquo o privilégio da realeza em sua descendência, disparando toda intriga da peça; as bruxas “não se parecem com os habitantes da Terra” (I.iii.42) e “parecendo corpóreas, derreteram, um sopro no vento”, (I.iii.83) levando Banquo a questionar se haveriam comido a “raiz insana que toma a razão prisioneira” (I.iii.86-87) (mandrágora, como discutiremos), e a demonologia aparece: “pode o diabo dizer a verdade?” (I.iii.112) (essa questão atravessa a trama, numa oposição entre fatalismo e livre arbítrio); Macbeth é desde já tomado de “horríveis imaginações” (I.iii.145) e vê que “nada é senão o que não é” (I.iii.148-149) (anunciando um leitmotiv da peça, a equivocação). Encontrando o rei, ele se diz tomado de “negros e profundos desejos” (I.iv.51), sugerindo uma espécie de possessão de um guerreiro até então tão valoroso. Vemos Lady Macbeth entrar em cena prometendo “despejar meus espíritos em sua orelha” (I.v.27), invocando “ajuda metafísica (sobrenatural) (I.v.30)”; “louco” (I.v.34) é usado por ela para exprimir incredulidade; o corvo faz sua aparição como um augúrio e animal ligado ao



sobrenatural, como outros serão, enquanto ela conjura espíritos e “ministros assassinos” (I.v.49): faz de si mesma outra bruxa; a reação de Macbeth a seus projetos inscreve em seu rosto “assuntos estranhos” (I.v.65). Ao ver o marido recuar, Lady Macbeth garante que “esmagaria o cérebro do bebê que lhe suga o peito” (I.v.54-56), flertando com a insânia.

O segundo ato inicia com Banquo presa de um “chamado pesado como chumbo” (II.i.5) e de “pensamentos malditos” (II.i.7), prenunciando o estado de espírito macabro que tomaria a Escócia com o regicídio prestes a ocorrer; aqui Macbeth tem a alucinação da adaga que o guia ao quarto de Duncan, “falsa criação proveniente do cérebro oprimido pelo calor” (II.i.39). Ainda que devamos entender esse recurso como literário e inscrito em seu tempo (antes de arriscar um diagnóstico de esquizofrenia), trata-se de um signo evidente da loucura de Cawdor. A coruja aparece, “sineiro fatal” (II.ii.4); Macbeth, com sangue nas mãos, confessa que “não pôde dizer Amém” (II.ii.38) e Lady Macbeth diz que “esses atos não devem ser pensados dessa forma, isso nos deixará loucos” (II.ii.44-45); ele revela outra alucinação, auditiva, segundo a qual Macbeth “não dormirá mais” (II.ii.55), “mata o sono” (II.ii.54), “bálsamo de mentes feridas” (II.ii.50), ela o adverte a não pensar “com um cérebro doente” (II.ii.58); ele percebe “mãos... que arrancam meus olhos” (II.ii.74) e ela mais uma vez o adverte a não ficar “perdido tão miseravelmente em seus pensamentos” (II.ii.88-89). A cena do porteiro introduz temas de demonologia: “Beelzebub” (II.iii.3), “o outro demônio” (II.iii.6), “fogo eterno” (II.iii.16); e aquele da equivocação (defender dois pontos de vista contraditórios), que é em si mesmo uma forma de loucura da qual um bom exemplo é o Homem do Subsolo de Dostoiévski, uma vez que a razão íntegra pressupõe a não-contradição.

Temos então os primeiros relatos dos presságios da noite do assassinato (II.iii.61-66): “a noite foi inquieta”, “estranhos gritos de morte”, “profecias com acentos terríveis”, “pássaro obscuro”, “a terra esteve febril e tremeu”. A primeira reação à descoberta do rei morto é a observação de que “a confusão fez agora sua obra prima” (II.iii.71), “*confusion*” tinha então um significado difuso, podendo significar destruição, mas podemos vê-la aqui como um prenúncio da desordem e do desespero que acometem o reino. É dito dos guardas que estavam “distracted” (II.iii.110) (loucos, desorientados); Macbeth cinicamente se arrepende de sua “fúria” (II.iii.112), termo que vem da linguagem da loucura da tradição clássica. O ambiente de insegurança e

irracionalidade é percebido pelo filho do rei: “há adagas nos sorrisos” (II.iii.121). Mais relatos da noite fatídica dão conta de “horas temíveis e coisas estranhas” (II.iv.3), noite quando deveria ser dia, falcões mortos por corujas e cavalos comendo uns aos outros: a própria natureza está louca.

Macbeth cinicamente acusa os filhos de Duncan de “estranha invenção” (III.i.36), vemos como a loucura pode ser um meio de desacreditar alguém, como acontece com Volumnia em *Coriolano*. Macbeth, em monólogo, revela o medo de Banquo que os oráculos lhe provocam e lamenta (III.i.71-72) que sua “joia eterna” tenha sido entregue ao “inimigo comum do homem”, reforçando ele mesmo seu estado de possessão. Diz aos assassinos que mesmo uma “noção enlouquecida” (III.i.84) perceberia a culpa de Banquo, que sua “saúde está doente” (III.i.107) enquanto o outro vive, e o assassino alega que os golpes da vida o “enfureceram” (III.i.112). Macbeth, ao demonstrar uma opinião sobre Banquo em cada situação é ele mesmo um equivocador. “Que o estado de coisas esteja desfeito” antes que se durma na “aflição destes sonhos terríveis”, que se submeta à “tortura da mente” em “êxtase incansável” (III.ii.18-24), deseja Macbeth (êxtase é outro termo da linguagem clássica da loucura); seu estado de perturbação é tão visível que a consorte lhe pede para “alisar sua aparência enrugada” (III.ii.30). “cheia de escorpiões está minha mente” (III.ii.39), ele observa, e cita o morcego, o besouro, o corvo e Hécate, divindade das bruxas. Vemos a loucura do poder de Macbeth fazer sua segunda vítima: Banquo, que ainda que pudesse denunciar o assassinato de Duncan, não representava, segundo os oráculos, uma ameaça ao seu reinado; o que se vê é a luta desesperada contra o fatalismo das profecias, que, elas mesmas, influenciaram seu livre arbítrio e o levaram à ruína. A mesma loucura toma Ricardo III, cometendo crime após crime para ganhar e manter o trono que havia sido profetizado a Henry Tudor por Henry VI.

Ao saber do escape de Fleance, Macbeth diz “aí vem meu surto novamente” (III.iv.22), “(estou) preso a dúvidas e temores insolentes” (III.iv.26). Logo vem a cena mais perturbadora de sua loucura: a alucinação com o fantasma de Banquo; Lady Macbeth tenta contemporizar: “o surto é momentâneo” (III.iv.56), “vocês... estenderão sua paixão” (III.iv.58), “esta é a própria pintura de teu medo” (III.iv.62), a “adaga saída do ar” (III.iv.63), e observa mais uma vez sua aparência: “por que fazes tais caras?” (III.iv.68), “tão desumanizado em loucura?” (III.iv.75). Ele sentencia: “isso é mais estranho do que tal assassinato é” (III.iv.83-84), e, desculpando-se, recorre ao mesmo

adjetivo do campo semântico da loucura (que aparece 19 vezes na peça): “eu tenho uma estranha enfermidade” (III.iv.88); mas é tarde, a ceia foi tomada de “mui admirada desordem” (III.iv.113), e ele garante que “sabe-se de pedras que se moveram e árvores que falaram” e “augúrios... revelaram o sangue mais do secreto assassino” (III.iv.125-129); decide ele então reforçar a loucura visitando as Weïrd Sisters, prometendo que “estranhas coisas que tenho na cabeça irão à mão” (III.iv.141). É Hécate em pessoa quem faz sua aparição, junto com as bruxas, para falar em “charadas”, “feitiços”, “magias”, “passes de mágica”, “espíritos artificiais”, “ilusão” e “confusão” (III.v.5-6;26-29), e mencionar pela primeira vez as “esperanças acima da sabedoria, graça e medo” (III.v.31) de Macbeth, em quem se observa daqui em diante não a insegurança e o aturdimento que o perseguiram até então, mas uma confiança exagerada, maníaca, húbris, enfim.

A bruxaria era uma crença muito poderosa na época, especialmente antes de a Igreja Anglicana combater noções como possessão e exorcismo, que aparecerão com caráter cômico em *Noite de Reis*, *A Comédia dos Erros* e até mesmo em *Rei Lear*, como veremos; mas aqui ela aparece em sua força alegórica máxima. O quarto ato se inicia com a loucura sobrenatural em seu zênite: nessa cena Macbeth visita as bruxas e recebe os oráculos que lhe dão falsa segurança. Mais uma vez, os animais são elementos de ocultismo, seja como augúrios (“gato”, “porco-espinho”), seja como ingredientes lançados ao caldeirão (“sapo”, “cobra”, “rã”, “morcego”, “cão”, “cobra-cega”, “lagarto”, “coruja”, “dragão”, “lobo”, “tubarão”, “bode”, “babuíno”), acompanhados de “raiz de cicuta” e partes da anatomia de “Turco”, “Tártaro”, “Judeu” e “bebê estrangulado ao nascer” (IV.i.1-36). Esses elementos estabelecem um campo semântico culturalmente determinado articulando uma linguagem do que há de obscuro e temível na natureza humana e na própria natureza, daí sua força metafórica de traduzir o lado obscuro do ser humano, incluída aí a perda da razão. Outra questão a considerar é o uso de substâncias, plantas e raízes, que se acredita que as “bruxas” reais realizavam, uma mesmo sendo a “raiz insana” (mandrágora) que Banquo cita, e outra o meimendro que mata o Hamlet pai: elas induzem uma loucura momentânea ou permanente, cujas locuções irracionais foram tidas como proféticas (esta última é apontada como fonte dos “vapores mefíticos” do Oráculo de Delfos, cujos vaticínios desencadeiam a mesma luta contra o fatalismo e o acometimento de uma forma de loucura em *Édipo Rei*, cujo protagonista fura os olhos ao ver cumprida a profecia). Uma discussão detalhada segue na próxima seção. Pois as bruxas oferecem a Macbeth ouvir as profecias “de nossos mestres” (IV.i.1-63), o que Roman Polansky em

sua adaptação representa como seu compartilhamento da poção, e da “loucura” das bruxas; e o que ele vê é uma sucessão de mensagens equívocas que lhe transmitem falsa segurança e ameaças cifradas, e desafiam elas mesmas a razão em sua ambiguidade. Ele observa doravante o conselho de ter “brio de leão”, ser “orgulhoso” e “não cuidar... quem os conspiradores são” (IV.i.1-90-91), mas retém a cautela quanto a seu nêmesis, Macduff, tentando vencer o fatalismo. Promete (mais uma vez) dar à mão seu primeiro pensamento, num aparente comprometimento do juízo crítico que é sintoma comum de loucura.

A esposa de Macduff chama de “loucura” (IV.ii.3) a fuga do marido, uma vez que “contra toda razão” (IV.ii.14): vemos a palavra denotando reprovação, mas seu uso nada tem de incidental. O menino perspicazmente percebe a inversão que vive o reino, a loucura disseminada, observando que mentirosos e perjuros são tolos, “pois há mentirosos e perjuros bastantes para bater os honestos e enforcá-los” (IV.ii.54-55). Sua mãe percebe o mesmo, e expressa em meias palavras o que é interdito afirmar: “fazer o bem é às vezes tido como loucura perigosa” (IV.ii.72-73). Malcolm é tão ciente do estado de incerteza e confusão de “nosso nascimento caído” (IV.iii.4), dividido em “vários caminhos”, que precisa testar Macduff quanto a suas intenções, e este se pergunta quando a nação verá seus “dias saudáveis novamente” (IV.iii.106). O sobrenatural reaparece na capacidade milagrosa, curadora e profética, do rei inglês (IV.iii.151-160). Da Escócia se diz de novo que “mágoas violentas parecem um êxtase moderno” (IV.iii.170-171). Macbeth é formalmente associado ao “demônio da Escócia” (IV.iii.237).

Chega a vez de Lady Macbeth se ver presa do sonambulismo, uma “perturbação da natureza” (V.i.8), condição na qual tenta limpar as manchas de sangue que vê nas mãos e revela todas as maquinações. O médico reconhece que a doença está “além de minha prática” (V.i.50), explicitando as limitações da medicina contra os males da mente e negando mesmo as terapias prescritas pela teoria humoral. E se antes ela pregava que “coisas além de todo remédio dever devem ficar sem atenção; o que está feito está feito”(III.ii.13-14), agora ganha outro significado seu “o que está feito não pode ser desfeito” (V.i.57-58); é hora de arcar com as consequências: “feitos desnaturados” trazem “perturbações desnaturadas”, e “mentes infectas” descarregam seus segredos em “travesseiros surdos” (V.i.62-64), observa ao médico ao ecoar a

recomendação de Claudius sobre Hamlet e Ofélia (cf.cap.4): “mantém os olhos sobre ela” (V.i.68).

Os relatos sobre o tirano dão conta de que “alguns dizem que ele está louco”, e mesmo seus defensores veem uma “fúria valorosa” (V.ii.13-14); seus “sentidos irritados” (V.ii.23) se recolhem e se assustam. Referência é feita ao “remédio do bem-estar adoentado” e a sua “purgação” (V.ii.27-28), discurso inscrito na figura do corpo-político, que analisarei, segundo a qual a loucura é associada à crise de soberania.

Macbeth reafirma sua húbri: sua mente e seu coração “nunca vergarão com dúvida ou tremerão com medo” (V.iii.9-10). O médico reaparece, com o “diagnóstico” de “fantasias espessas” (V.iii.13); questionado sobre tratar uma “mente doente”, arrancando uma “mágoa enraizada” e raspando as “perturbações do cérebro”; ele é categórico: “nisso o paciente deve ministrar a si mesmo” (V.iii.39-47). Agora é a vez de Macbeth se apropriar da figura do corpo-político, pedindo que “colha a urina de minha terra, encontre-lhe a doença e a purgue a uma sólida e prístina saúde” (V.iii.52), mencionando práticas da medicina do período, bem como “ruibarbo, cássia, ou qualquer droga purgativa” (V.iii.56), ignorando que a doença é ele mesmo, o mesmo ocorrendo em *Édipo Rei*. É observado que aqueles que servem Macbeth são “coisas constrangidas cujos corações estão ausentes” (V.iv.14), reforçando a esquizofrenia e a equivocação reinantes. O tirano reafirma que “rirá e caçoará de um cerco”, pois “quase esqueceu o gosto dos medos” (V.v.3;9), logo antes de saber da morte da rainha e lançar seu famoso monólogo em que a vida “é uma estória... cheia de som e fúria, sem nada significar” (V.v.26-28), demonstrando uma desilusão e uma confusão de signos que tomou conta de sua própria vida: sua realeza perdeu o significado, as profecias fazem meio sentido e seu mundo desmorona. Com a visão do bosque de Birnam “se movendo” em direção a Dunsinane, ele começa a duvidar da “equivocação do demônio que mente como verdade” (V.v.43-44). O suicídio, ato muito ligado à loucura, é mencionado: “por que deveria eu bancar o tolo romano?” (V.viii.1); afinal, sua “vida abençoada” (V.viii.12) não cederá a alguém nascido de mulher. Revelado o nascimento prematuro de Macduff, ele renega os “demônios malabaristas” que falam em “duplo sentido” (V.viii.19-20) e parte para o combate em que seus crimes são vingados, abrindo espaço para encerrar a tragédia com um final feliz.

Um vetor crucial no desenvolvimento de Macbeth é a presença das bruxas, das Weïrd Sisters, e de Hécate, que determinam todo o ambiente de mistério e fantasmagoria que perpassa a peça. E um contraste importante é aquele entre agência natural e sobrenatural. Bruxaria e loucura estavam intimamente associadas: o discurso dos feitiços é ilógico, alucinações são produzidas, inclusive com poções que induzem estados de loucura, e suas profecias levam à loucura. O sobrenatural representa alegoricamente o lado sombrio do ser humano, o que inclui a loucura. Bom exemplo disso são os contos fantásticos de Edgard Allan Poe, em que o sobrenatural (no qual ele não cria), e o terror são quase sempre relacionados com a loucura. Bruxas e fantasmas estavam inscritos no sistema de crenças da época, e hoje são geralmente vistos como ficcionais, assim como talvez um dia o sejam crenças como messias, salvação e danação. Ao fim e ao cabo, qualquer sistema de crenças é uma loucura coletiva. Mas voltemos. Não é difícil imaginar quantos surtos de loucura foram interpretados como encantamento ou possessão, ou como alucinações possam ter dado origem a crenças em fantasmas. Neely vê nas bruxas (pp.57-58) uma representação bifurcada entre “natural e sobrenatural”, “descritas ambigualmente como macho ou fêmea, como alguém na Terra mas não dela; elas falam equivocadamente (mas não loucamente)”, compostas entre as “renegadas rabugentas da *Discoverie* de Scot”, “agentes de atividades danosas como aquelas acusadas nos julgamentos ingleses”, e “possuídas pelo demônio como as bruxas descritas no continente no *Malleus Malleficarum* de Sprenger e Kramer”. *Discoverie of Witchcraft* (1584), de Reginald Scot, desacreditava as alegações de bruxaria em favor de um diagnóstico de melancolia, indicando que a relação entre bruxaria e loucura era conhecida desde então, e as explicações sobrenaturais estavam sendo desacreditadas. Podemos citar Edward Jorden, autor de *Um breve discurso de uma doença chamada sufocamento da mãe* (1603), que é testemunha no célebre julgamento de Elizabeth Jackson, acusada de enfeitiçar Mary Glover e, confiante em sua capacidade de discernir “o que é natural, o que não é natural, o que é preternatural e o que é sobrenatural”, conclui que “os sintomas da vítima eram de origem natural, resultado não de possessão causada por encantamento, mas do sufocamento da mãe”. Essa doença é símbolo da mudança de gênero por que passa a loucura (cf.cap.4A) no período. As bruxas têm uma relação ambígua com Lady Macbeth: ao passo que enquanto aquelas se diferenciam por pertencer a um mundo sobrenatural, Lady Macbeth faz ela mesma um ritual de invocação de “espíritos que parecem mais naturais que sobrenaturais”. As relações

entre agência natural e sobrenatural, fatalismo e livre arbítrio são centrais ao plano moral da peça, e vemos o fatalismo das profecias fazer Macbeth perder o controle de suas ações e do seu destino, o que é nada mais que estar louco.

Sobre oráculos, fatalismo e loucura, refiramo-nos ao trabalho de Pélbart, *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão*, que traz a classificação proposta por Sócrates, de uma Loucura Divina dividida nas “quatro espécies seguintes, correspondentes, cada uma delas, a uma divindade específica: a loucura profética (Apolo), a ritual (Dionísio), a poética (as Musas) e a erótica (Afrodite)” (PÉLBART, P.24). Oráculos, com seus enunciados ilógicos, seriam então uma manifestação explícita de uma forma de loucura, associada no mundo grego a uma divindade ironicamente também ligada à beleza e à ordem. Mas tanto em *Édipo Rei* quanto em *Macbeth*, o que se vê são oráculos que desencadeiam caos e desassossego – e loucura. O seguinte trecho parece ter sido escrito com a peça do Bardo em mente: “o desarrazoado marca tanto a linguagem profética quanto o que ela anuncia — a violência do destino. O mortal, ao decifrar o enigma, pensa estar a salvo do insensato, mas não faz mais do que, com isso, cair nas mãos de um destino que não raro é a própria insensatez.” (PÉLBART, p.31). A loucura profética é historicamente associada ao uso de plantas com propriedades psicoativas; voltemo-nos ao livro *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing and Hallucinogenic Powers*, de Schultes, Hoffman & Rätsch, que nos informa de que Hécate “preside sobre as ervas psicoativas e mágicas, particularmente aquelas na família das solanáceas” (p.88, legendas). A essa família pertencem tanto a mandrágora (*Mandragora officinarum*) quanto o meimendro (*Hyoscyamus niger*), cujos princípios ativos são os alcaloides hiosciamina, atropina e escopolamina (p.87, quadro). Essas plantas “têm longa história de uso como plantas alucinógenas e mágicas ligadas a magia, feitiçaria e superstição” (p.86). A mandrágora, “a raiz insana que toma a razão prisioneira”, “ficou famosa em magia e feitiçaria por conta de seus poderosos efeitos narcóticos e do formato bizarro de sua raiz (p.90)”, que lembra um corpo humano. Já o *Hyoscyamus*, apesar de figurar em Hamlet apenas como veneno, era

“conhecido e temido desde os mais remotos períodos clássicos... a variedade negra (sendo) capaz de causar insânia... Homero descrevia bebidas mágicas com efeitos indicativos do meimendro como principal ingrediente. Na Grécia antiga, servia como veneno, para imitar a loucura e para permitir ao homem profetizar. Já foi sugerido que as pitonisas no Oráculo de

Delphi faziam seus enunciados proféticos enquanto intoxicadas com a fumaça de sementes de meimendo”<sup>10</sup> (p.86).

Sobre outra solanácea, *Atropa Belladonna*, até hoje usada para induzir loucura, os autores afirmam que “foi durante o início do período moderno... que a Belladonna assumiu sua maior importância em mágica e feitiçaria”, exatamente o contexto em que escreve o Bardo.

Os discursos sonâmbulos de Lady Macbeth são vistos consensualmente como uma forma de loucura: “Sonambulismo era um sintoma de loucura, dentre muitos”. Uma loucura que, segundo Salkeld, “reflete a estranheza e o clima de pesadelo do drama”; ele prossegue: “à medida que a loucura de Lady Macbeth se traduz em uma metáfora para desordem corporativa, sua presença no palco se torna um símbolo político perigoso” (p.112), o que obviamente vale para Hamlet (cf.cap.4), e reflete o elo entre loucura e política presente na concepção prevalente na Inglaterra da época, que discute a seguir. Outra proposição do autor, a respeito de sua “escrita compulsiva” é a de que “o texto secreto de Lady Macbeth reinscreve a loucura na peça como uma potência reprimida, contida, ao mesmo tempo em que está prestes a ser apagada pela morte” (p.113). Sua loucura, como a de Ofélia (cf.cap.4), tem um fator de gênero, mas se esta se caracterizava pela conformidade às exigências de um papel feminino imposto, Lady Macbeth, e juntamente com ela as Weïrd Sisters, representam papéis femininos anômalos. E é justamente a loucura que vai permitir uma voz à mulher em uma estrutura patriarcal:

Seu próprio texto é transgressor; uma escrita de ‘feitos abomináveis’ e ‘transtornos abomináveis’. Juntamente com o corpo desmembrado de Lavinia, ‘um mapa de desdita que fala em signos’ (*Tit.III.ii.12*), e o ‘documento em loucura’ de Ofélia (*Ham.IV.iii.42*), assinalam a função da mulher louca no drama da Renascença, dizer, mesmo em seu confinamento, o que não deveria”<sup>11</sup> (p.113).

Neely (pp.56-59) também salienta o fator de gênero: “Através da representação do sonambulismo de Lady Macbeth e da presença de bruxas, a peça introduz um novo

---

<sup>10</sup> ...known and feared from the earliest classical periods... the black variety... capable of causing insanity... Homer described magic drinks with effects indicative of henbane as a major ingredient. In Ancient Greece it served as a poison, to mimic insanity, and to enable man to prophesy. It has been suggested that the priestesses at the Oracle of Delphi made their prophetic utterances while intoxicated with the smoke from Henbane seeds.

<sup>11</sup> Her own text is transgressive; a writing of ‘unnatural deeds’ and ‘unnatural troubles’. Together with Lavinia’s dismembered body, a ‘map of woe that dost talk in signs’ (*Tit.III.ii.12*), and Ophelia’s ‘document in madness’ (*Ham.IV.v.176*) signal the function of the mad woman in Renaissance drama, to speak, even in her confinement, what she should not.



tipo de loucura feminina e um novo contexto para lê-la”<sup>12</sup>. Ela aponta o uso de “lugares-comuns proverbiais”: (“O Inferno é lúgubre” V.i.38), na fala sonâmbula, que, dirigida a Macbeth, teria um caráter de “citação”, com o efeito de “distanciar este discurso alienado de seu enunciador e convidar a uma leitura”. A posição de Timothy Bright (cf.cap.1B) de distinguir a melancolia “causada por pecado mais do que causas naturais” (humores) é lembrada, caindo Lady Macbeth, e o marido, obviamente na primeira categoria, como reconhece o médico, que vê seu mal “além de minha prática”.

Tanto em Macbeth quanto nas duas outras tragédias analisadas, a loucura, como já vimos, está ligada a uma crise de soberania. Isso parece ser uma regra geral do período: “Nas peças de Shakespeare e de seus contemporâneos, crise pessoal está invariavelmente ligada a crise política.” (SALKELD p.2) E a associação era parte do espírito do tempo de dias que precederam uma Guerra Civil: “(...) a loucura foi crescentemente usada como metáfora para sedição e para a subversão de autoridade e razão” (idem). O conceito que subjaz a essa metáfora é outra metáfora: aquela do corpo-político, termo que denota o ordenamento político de uma nação, mas também, figurativamente, a imagem segundo a qual o monarca seria a cabeça, e o reino, o corpo, seguindo como corolário natural a ligação de crise de soberania com a loucura. “Um axioma implícito na obra de Shakespeare sugere que a capacidade de um corpo de governar e amar outro garante a coerência da ordem social e a sanidade mental”<sup>13</sup> (p.60). A figura que corporifica o poder, um rei, duque, pai, representam a “ordem natural inscrita na racionalidade do criador”: “a voz da autoridade é a voz da razão”. Devemos considerar que Shakespeare escreve em uma época em que esses mitos de soberania e convenções políticas estavam sendo questionados, e seu trabalho reflete isso, reproduzindo “mitos de poder apenas para desmantelá-los em busca de um novo sistema.” (p.59) E o questiona as estruturas é exatamente o poder subversivo da loucura. Essa loucura é disparada através da contradição das “ordens de significado hierárquicas e convencionais” (p.60) representada em convenções corporais e de vestimenta. “Ao fim, ou as contradições se resolvem, como nas comédias, e a loucura é curada, ou elas permanecem e a loucura leva a tragédia e morte”. (p.61)

---

<sup>12</sup> Through the representation of Lady Macbeth’s somnambulism and the presence of the witches, the play introduces a new kind of female distraction and a new context for reading it.

<sup>13</sup> An implicit axiom at work in Shakespeare holds that the capacities of one body to rule or love another guarantee coherence of social order and soundness of mind.

Essa figura aparece em *Coriolano*, em que Menenius Agrippa dissuade cidadãos revoltosos com uma fábula similar (por algum motivo a metáfora para a nobreza era a barriga), na mesma cena em que diz: “Ou vos deveis confessar estranhamente maliciosos,/ Ou serdes acusados de loucura” (1.1, 79-81). Salkeld fala em uma “efetiva solidariedade entre metáforas médicas e políticas” (p.81) e traz o exemplo do puritano John Downane e seu tratado (em tradução livre) *Medicina espiritual para curar as doenças da alma, advindas de superfluidade de bile, prescrito de acordo com a palavra de Deus* (1600), em que ele escreve que “A loucura é o mal da punição... a loucura como que derruba a razão de seu trono imperial” (idem). James I apoiou-se muito na figura corpo-político numa tentativa de conter a sedição que opunha realistas e parlamentaristas. Um precedente dessa figura no teatro elisabetano foi *Gorboduc* (1561), de Thomas Norton e Thomas Sackville, em que “a loucura é politizada como uma metáfora pejorativa para o tipo de intriga, sedição e desassossego civil a serem depois concretizados na Revolução Nortista, na Conspiração Ridolfi e na Rebelião de Essex” (P.82), dramatizando “a rebelião como irracionalidade e a guerra civil como uma espécie de loucura corporativa”. Macbeth então está louco, ou representa a loucura, logo que planeja o regicídio, o mesmo valendo para a esposa.

Mas é outra peça do Bardo que guarda maior semelhança com *Gorboduc*: *Rei Lear*, uma vez que naquela peça o rei divide o reino entre seus filhos, desencadeando toda a disputa que mergulharia o reino na loucura da guerra civil; Lear seria também o culpado pela própria loucura e pela do reino justamente por subverter os mitos de soberania. Para Salkeld, a crise de soberania “provém em grande medida de desilusão política” (p.99) e a peça representa mesmo o declínio dos valores absolutistas de lealdade, figurados em Kent, em favor do individualismo representado em Edgar (“em que o sujeito é soberano” p.102). É a mais abertamente política das três tragédias, e a dinâmica da loucura tem forte conteúdo político: Lear representa um sistema doente e Edgar se vale da loucura contrafeita para ascender ao que resta do reino. No início da peça, o projeto de divisão do reino é visto por Salkeld não na interpretação psicológica centrada na senilidade, mas como uma “confusão” “tão política quanto cerebral, provocada por descontentamento com o velho sistema absolutista”.

Já em *Hamlet*, a crise de soberania se instaura com outro regicídio: a morte de Hamlet pai pelo irmão, que assume trono e rainha, criando um vácuo de poder que desperta inclusive ambições externas. O reino está desde o início mergulhado na loucura de

uma guerra iminente, um ambiente de “paranoia, circulando os quartos do palácio numa atmosfera de sussurros, suspeição, segredo e confinamento”, um “estado de choque e confusão”: “o lugar todo parece louco”. (p.88) Cláudio mesmo fala em um “Estado fora de eixo e fora de esquadro” e Hamlet, em seu discurso enigmático diz que “O corpo está com o rei, mas o rei não está com o corpo. O rei é uma coisa... de nada” (IV.ii.26-9), ou seja, “A cabeça foi cortada da nação. E a soberania está morta” (SALKELD p.91)

Voltando a *Macbeth*, vemos a loucura representada como crise de soberania uma vez que há uma conspiração (e na história real Banquo é cúmplice, poupado aqui para agradar ao rei) que culmina em um regicídio e na implantação de um rei usurpador que vai disseminar o medo e a loucura em um reino acéfalo (expressão remanescente daquela figura que reverbera até hoje). Outro traço que podemos verificar em *Macbeth* é a relação entre o paradigma de soberania absoluta e o patriarcalismo: as figuras das bruxas representam a “anormalidade de mulheres com poder” (SALKELD, p.111) e Lady Macbeth, que tem grande poder sobre o marido e incita o crime político, é reduzida à loucura e ao suicídio. Podemos ver também esse viés patriarcal em *King Lear*, em que o novo sistema parece ser contra a própria razão (da época) ao depositar o poder nas mãos de mulheres.

### 3) Rei Lear

3A

A tragédia de Rei Lear (1605) também data do início do reinado de James I e, assim como Macbeth, vale-se de crônicas como as de Raphael Holinshed, desta vez de uma Inglaterra – ou Albion – pré-cristã e semi-mítica. A loucura é um tema central na peça, uma vez que o protagonista enlouquece ao ver sua soberania reduzida a pó como consequência de seu próprio experimento de divisão do reino – se não havia enlouquecido antes, ao propô-lo, como já foi defendido – e um personagem finge a loucura para escapar à traição e à fúria (afeita ela mesma à loucura) de um irmão bastardo maquiavélico. Além disso, mais uma vez observamos a loucura associada com uma crise de soberania do reino, uma doença do corpo-político, com um estado de coisas doentio se instaurando como consequência e causa da loucura dos indivíduos, como vimos em Macbeth e se repetirá em Hamlet. O paralelo com esta peça é óbvio: loucura real e fingida, loucura disseminada, além de outras considerações que veremos adiante. Também figura na peça um vocabulário de demonologia, em caráter quase cômico, na representação de Edgar, retirado de uma obra que exatamente desacreditava fenômenos de possessão, indicando uma mudança de atitude em relação ao tema.

A primeira menção à loucura vem de Kent, para quem “Lear está louco” ao destituir Cordélia e a “majestade se prostra ante o desvario” (I.i.144-146) da adulação. Goneril e Regan elas mesmas percebem desde já a condição do pai: seu “fraco discernimento” é fruto da “debilidade de sua idade”, da “impertinência desregrada” de “débeis e coléricos anos” (I.i.290-298). Para aquela, ele é um “velho desregulado que deseja ainda manejar aquelas autoridades das quais se desfez”. Todas essas instâncias favorecem a interpretação de que a loucura de Lear, e da peça, se inicia no projeto de divisão do reino, e nesse sentido há um paralelo com Gorboduc (cf.cap.2B). Outra forma de “loucura” que aparece é a do bobo, que diz verdades através discursos a um tempo confusos e sagazes, assim como Hamlet faria: uma loucura plena de método. Aqui, o Bobo observa que “homens sábios... não sabem como vestir seu juízo” (I.iv.150-151). Lear é “enlouquecido” pela ingratidão das filhas, e pelo Bobo, que moraliza sua queda com uma fábula: “o pardal alimentou o cuco por tanto tempo que teve sua cabeça cortada pelo filhote” (I.i.196-197); Lear então revela sua identidade arruinada: “Este não é Lear. (...) Ou seu entendimento se enfraqueceu, seu

discernimento está letárgico. Há! Desperto? Não pode ser. Quem é que pode dizer quem sou eu? (I.iv.207-211)” O Bobo segue com suas charadas, pressentido o enlouquecimento do velho rei: “teu juízo não ficará mal calçado”(I.v.9), e tantas outras que Lear declara: “Oh, que eu não fique louco, doce céu! Mantém-me temperado; não desejo ficar louco!” (I.v.39-40), donde vemos que seu enlouquecimento é um processo consciente, o que discutirei a seguir.

Kent, o bastião da sanidade ao longo da peça, assume um discurso “louco” para desafiar Cornwall: “um alfaiate te fez” (II.ii.50); “sorris de minhas falas, como se eu fora um bobo?”; “Ganso, se eu te tivesse na Planície de Sarum, enviar-te-ia grasnando até Camelot” (II.ii.76-78). A reação é óbvia: “O que, estás louco, velho camarada?” (II.ii.79). Edgar então toma seu disfarce, “a mais chã e miserável forma”, “próximo de besta” (II.iii.7-9); e podemos observar outro traço da concepção de loucura da época: a corporalidade: “sujeira”, “cobertor em volta das partes”, “cabelo em nós”, “nudez” (o mesmo valendo para Lear mais adiante) (II.iii.9-11). Assim ele se declara um “Pobre Tom” (II.iii.20), um mendigo de Bedlam, (cf.cap.1A). Lear de novo clama pela sanidade: “Oh, eu, meu coração, meu coração em ascensão! Mas desça...” (II.iv.116) apenas para ouvir mais *nonsense* prenhe de sentido do Bobo. Regan desmerece o pai com base na senilidade: “devias ser governado e conduzido por algum arbítrio que discirna teu estado melhor do que tu mesmo” (II.iv.143-145). Goneril e a irmã prosseguem falando em “idade provecta” e em “sendo fraco, parecê-lo”, (II.iv.192-197) ao que ele mais uma vez pede: “Rogo-te, filha, não me enlouqueça” (II.iv.214), e lamenta: “Vês-me aqui, ó deuses, um pobre velho, tão cheio de pesar quanto de idade, desfeito em ambos” (II.iv.268-269), invocando uma “nobre raiva” (II.iv.272) (ecoando o vocabulário da loucura da tradição clássica). “Oh, Bobo, eu ficarei louco” (II.iv.281), adverte mais uma vez, mais a si mesmo do que ao interlocutor. Goneril tripudia: “é sua própria culpa que o tirou do descanso, e deve forçosamente provar seu desatino” (II.iv.285-286).

Um mensageiro descreve a penúria de Lear, “cuja mente é como o tempo, mui inquieta” (III.i.2): “batalhando com os elementos irados” (III.i.4), ele “arranca seu cabelo branco, que sopros impetuosos em cólera cega apanham em sua fúria e deles fazem nada”; presa de “vento e chuva conflitantes” (III.i.7-11), ele “corre com a cabeça descoberta” (III.i.13). Aqui, mais uma vez, a loucura deve ser significada e sentida no corpo e nas vestimentas; também vemos uma loucura atribuída à natureza, como

vimos em Macbeth. Temos então a cena na charneca, em que um Lear enlouquecido, ainda que lógico e coerente o suficiente, enfrenta e desafia a fúria dos elementos, de quem se diz um escravo “doente, fraco e desprezado” (III.ii.20) e cujas “batalhas no alto engendradas contra uma cabeça tão velha e tão branca” (III.ii.23) se juntam a “duas perniciosas filhas” (III.ii.22) na tarefa de enlouquecê-lo (tarefa que ele mesmo assume de bom grado). O Bobo é, como diz Viola em *Noite de Reis*, sábio o suficiente para representar o bobo, e lembra a Lear que em sua desrazão “fez do dedão do pé o que devia fazer seu coração” (III.ii.31-32), menção à rejeição de Cordélia, e mais uma instância que inscreve a loucura de Lear já na primeira cena. Seguem os jogos com “homem sábio” e “bobo”, reafirmando este como portador daquela forma de loucura que, opondo-se à razão ao menos aparentemente, revela verdades morais. Kent reafirma a prosopopeia da natureza enlouquecida, com “céus irados” e “gemidos de ventos rugindo” (III.ii.43;47)). Lear fala em “culpas reprimidas” que “pediriam clemência a temíveis intimações” (III.ii.57-59), referindo-se talvez a sua própria culpa e às consequências de seus atos, incluindo sua loucura; termina racionalizando e buscando eximir-se: “mais contra mim pecaram do que eu pequei” (III.ii.60). Mais uma referência à cabeça descoberta, signo corpóreo da loucura, tema ainda a ser elaborado. Lear pede socorro mais uma vez: “meu juízo começa a virar” (III.ii.67); podemos nos perguntar se um louco sabe que é ou está ficando louco: na minha experiência, a reação mais comum é justamente de negação. A loucura do bobo tem um momento de destaque, flertando com a loucura profética: através de situações de inversão, prevê uma “grande confusão” (III.ii.91) em Albion, que, na verdade, já está em curso: é a crise de soberania e a loucura generalizada que vemos nas três tragédias.

Gloucester vê “estranhas coisas adiante” (III.iii.17) (que não verá, na verdade). Lear fala então na “enfermidade maior”, comparando-a exatamente ao “mar estrepitoso”; segue reafirmando a corporalidade da loucura: “quando a mente é livre, o corpo é delicado. A tempestade em minha mente de meus sentidos tira todo outro sentido” (III.iv.11-13) Vemos uma associação entre sanidade mental e os cinco sentidos, uma vez que a razão é um sentido superior que coordena todos os outros, e sintomas de loucura como alucinações são perturbações exatamente dos sentidos; Edgar repetidas vezes deseja que “(Deus) abençoe teus cinco sentidos” (III.iv.55) (*wits*: inteligência, juízo). “Oh, naquela direção fica a loucura. Que eu a evite” (III.iv.21), é mais um grito por socorro de Lear, ou talvez um simples aviso. Edgar aparece então como Poor Tom, e é tido por um espírito, numa aparição do tipo de loucura que domina Macbeth. O discurso de Edgar no papel de Bedlamita gira em torno da moral cristã – a causa de

sua loucura foi o pecado com a patroa – e do vocabulário da possessão extraído de *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), de Samuel Harsnett, livro que buscava justamente desacreditar essa crença (e o exorcismo associado). A loucura de Edgar é caricata, cômica. Há uma regra em Shakespeare: loucura real é trágica, loucura falsa é cômica; isso vale para Edgar e Hamlet, que introduzem momentos cômicos com sua loucura fingida. Assim Edgar numa prosa desgovernada, repetirá “detestável demônio” (III.iv.57) ou “Flibertigibbet” (III.iv.107), “Modo”, e “Mahu” (III.iv.131-132), ou “O do, de, do, de, do, de” (III.iv.55) e fará todo tipo de discurso absurdo (sem revelar verdades superiores), num papel que explora ao máximo o *pathos* da loucura e configura seu exemplo mais verossímil dentre os loucos de Shakespeare. O signo de vestuário, o cobertor, é citado mais uma vez. Lear pergunta se suas filhas “reduziram a natureza a tal vil estado” (III.iv.67.68), o bobo emparelha desta vez o “louco” com o “bobo”, observando que a “noite fria fará de nós todos bobos e loucos” (III.iv.75), e o “pobre Tom” explica a origem de sua condição: o “ato de escuridão” (III.iv.82) com a patroa e uma lista de outros pecados. Lear vê algo transcendente, “a coisa em si”, no “homem não acomodado” (III.iv.99-100) que Edgar representa, e agrava sua loucura tirando ele mesmo a roupa. Lear, em sua confusão mental, não reconhece Gloucester, e vê em Edgar (talvez ironicamente) um “filósofo”. Kent observa então: “seu juízo começa a se deslocar” (III.iv.150), e Gloucester se diz “quase louco” ele mesmo, pois “a mágoa enlouqueceu meu juízo” (III.iv.154;158): é a loucura generalizada de um reino doente, mais uma vez.

Kent observa que “todo o poder de seu juízo deram lugar a sua impaciência” (III.vi.4-5). Edgar segue citando demônios: “Frateretto”, “Hoppedance” (III.vi.6;31), e o bobo segue enlouquecendo o rei – para quem um louco é “um rei, um rei!” (III.vi.11) – com mais uma parábola a repreender a loucura do experimento político. Temos então a cena do julgamento contrafeito, em que um louco (contrafeito) é um “mui sábio juiz” e um bobo é um “sapiente senhor” (III.vi.21-22). Aqui temos mais uma vez uma loucura cheia de método: Lear ironiza a injustiça do mundo tentando exorcizar aquela de que é vítima. Kent mais uma vez assevera sobre Lear que “seu juízo se foi” (III.vi.86). É a vez de Regan se referir ao pai como “rei lunático” (III.vii.46). Gloucester, ao se descobrir-se enganado, lamenta suas “loucuras” (III.vi.90), e a “loucura vilã” de Edgar é mencionada como “permitindo-se a qualquer coisa” (III.vi.103-104).

No quarto ato, um Gloucester cegado pela própria loucura instaurada, é conduzido por um ancião, que sem apresentação identifica Edgar como “pobre louco Tom” (IV.i.27) – mostrando a força da convenção. O mesmo ancião resiste a abandonar Gloucester a Edgar: “ele é louco”, ao que Gloucester moraliza, numa linha célebre, “É a praga dos tempos quando os loucos conduzem os cegos” (IV.i.47-48) – mais uma menção à *malaise* que se instaura no reino. Edgar alega que o Pobre Tom foi “amedrontado até a loucura” (IV.i.59), e mais demônios saídos de Harnsett são arrolados: “Obidicut; Hobbididence”, “Mahu”, “Modo”, “Mohing” (IV.i.61-63), cada um ligado a um pecado. Já tendo se declarado, num exercício de retórica, louco, Gloucester abraça uma ideia muito ligada à loucura: o suicídio, pedindo para ser conduzido até o penhasco em Dover. Albany, arrependido, acusa a esposa e a cunhada: “mui bárbaras, mui degeneradas, vocês (o) enlouqueceram” (IV.ii.43). Chega a vez de Cordélia, reaparecendo na peça, dar o relato da loucura do pai e de sua “fúria desgovernada” (IV.iv.19): “Tão louco quanto o mar irritado” – mais um signo da natureza enlouquecida –, “cantando em voz alta” (IV.iv.2), usando uma coroa de ervas que é mais um exemplo da corporalidade da loucura. “O que pode a sapiência de um homem/ em reparar seu finado sentido?” (IV.iv.8-9), pergunta-se ela, evocando um mito de soberano absoluto que ruiu em Lear. Um cavalheiro prescreve como tratamento da loucura de Lear “nossa ama-de-leite da natureza”: “repouso” (IV.iv.12-14), juntamente com “simples medicamentos, cuja força fechará o olho da angústia” (IV.iv.14-45). Vemos as concepções físicas das causas e dos tratamentos da loucura ganharem força, em detrimento das espirituais e religiosas, no período em que Shakespeare escreve, mudança que o teatro ajudou a promover. Mais adiante a rubrica logo após IV.vi.82 diz “Entra Lear, louco”, e a nota da Norton faz menção à coroa descrita por Cordélia. Seu discurso aqui lembra muito o de Hamlet: uma loucura cheia de método, em que se alegorizam os acontecimentos recentes: “emitir moeda” (IV.vi.85) parece se referir à divisão do reino.

Segue-se uma lista de absurdos que são bem convincentes como indício de loucura e, por isso mesmo, poderiam ser uma boa encenação, até porque ele recobra toda a coerência para falar da falsidade das filhas e desculpar-se de sua credulidade: trata-se o tempo todo de sua própria culpa pelo estado febril do reino. Gloucester vê em Lear uma “peça arruinada da natureza” e é, comicamente, confundido com o “cego Cupido” (IV.vi.132;135). Lear observa que Gloucester, sem olhos, “vê como vai esse mundo” (IV.vi.144), uma pertinácia que ou entendemos inscrita na ideia da loucura revelando verdades superiores (aproximando Lear de uma espécie de bobo) ou lança dúvida



sobre a veracidade da loucura de Lear. O mesmo vale para o discurso que condena a hipocrisia e observa, em outras linhas célebres, que “através de roupas puídas grandes vícios aparecem/ robes e mantos de pele tudo escondem” (IV.vi.159). O próprio Edgar o observa, à parte: “conteúdo e impertinência misturados,/ razão na loucura” (IV.vi.168-169). A nota cômica é quando Lear pergunta se Gloucester está louco (IV.vi.146). Mais da loucura filosófica de Lear, e outras célebres linhas: “quando nascemos, choramos por vir a este grande palco de bobos”; Lear se diz o “bobo natural da fortuna” (IV.vi.176-177). Tanto *Foolishness* (toleima), quanto *madness* e *folly* (loucura), aparecem como antônimos de *reason* (razão), apontando a relação do bobo com a loucura que será vista adiante. Mais *nonsense* aparente ressignifica o pranto, e de repente Lear sai correndo, aparentemente divertindo-se com seus cuidadores, atitude talvez de quem “rompeu” sob circunstâncias tão sérias e foge da responsabilidade de enfrentar a realidade.

Gloucester lamenta a loucura do rei e mais uma vez deseja o mesmo para si: “melhor que estivera louco, de modo que meus pensamentos estivessem separados de meus pesares” (IV.vi.274-275). É justamente o que busca Lear entregando-se à loucura, aparentemente sem sucesso. Cordélia pede aos gentis deuses que curem “os sentidos desafinados e dissonantes” do “pai tornado criança” (IV.vii.16-17), e propõe como parte da terapêutica um beijo, que “repare aqueles danos violentos que minhas duas irmãs em vossa reverência fizeram” (IV.vii.28-29). Lear acorda e afirma mais uma vez: “temo não estar no meu juízo perfeito” (IV.vii.65), mas deste em ponto em diante seu comportamento é adequado e seu discurso contido, seu surto de loucura durando poucos dias, em conformidade com a concepção vigente (cf.cap.1B). Edgar se revela e mata o irmão em duelo, configurando aquilo que Hamlet não conseguiu ser: um vingador que usou a loucura fingida em seu favor, assim como havia feito o Amleth original. Ainda que não reste muito do reino que lhe coube.

### 3B

Uma característica da representação da loucura na tragédia renascentista, já aludida, é apresentada por Salkeld: “Deixando de lado preocupações do senso comum (modernas) com a mente como uma entidade imaterial separada, é possível ver que as condições para o entendimento e a representação da loucura na Renascença eram em grande medida corporais”. Em *Lear*, a nudez é marca de loucura nas duas

personagens, o rei usa uma coroa de ervas, ambos signos convencionais, e corporais, de loucura. É o corpo de Lear que enfrenta a natureza “enlouquecida”. Em *Macbeth*, a loucura aparece nos corpos decrepitos e andróginos das bruxas, no consumo de poções que induzem a loucura (profética), na armadura que Macbeth veste muito antes da batalha, e, na visão do cineasta Roman Polansky, na nudez de Lady Macbeth na cena do sonambulismo (o texto cita especificamente um robe-de-chambre). Em Hamlet, a associação segue muito válida: a primeira instância da loucura contrafeita de Hamlet é o relato de Ofélia de um príncipe de vestes desfeitas e joelhos tremendo (embora sua representação de loucura costume ser bem mais cerebral), a loucura de Ofélia costuma ser representada com muita agitação corporal – no filme de Kenneth Branagh ela é fisicamente desafiadora (e subversiva)–, e é obviamente o corpo de Ofélia que, na linda descrição de Gertrude, afunda no arroio. A loucura da *Comédia de Erros* se estabelece na confusão de corpos idênticos, a de *Do Jeito que Você Gosta* se inscreve no desejo pelo corpo e nas trocas de gênero, a de *Noite de Reis* se expressa na roupa e nos trejeitos, a de *Sonho de uma Noite de Verão* é transmitida esfregando uma planta nos olhos e, finalmente, a de *Alegres Comadres de Windsor* é significada (mas não tratada) através do confinamento.

A loucura situada no corpo se relaciona com a figura do corpo político, uma vez que a cabeça é o soberano do indivíduo como o rei é do Estado. “Como o sítio da loucura na Renascença, o corpo era identificado como um ponto de contradição em que os membros estavam em guerra contra a cabeça”<sup>14</sup>, observa Salkeld, e ainda, “o corpo como metáfora para ordem é radicalmente perturbado em piadas, aparências confundidas, disfarces, contrafações e loucura”<sup>15</sup> (p.59). O corpo em Lear é não apenas o sítio em que se inscreve a loucura individual, mas o alvo da violência maníaca disseminada na peça, e um tema recorrente: desde o “bom divertimento” com que Edmund foi feito, passando pela “automutilação” deste mesmo, pela tortura de Kent, por “Edgar e Lear nus na charneca, os olhos de Gloucester arrancados, (...) o corpo de Cordélia nos braços do pai”, (p.104) chegando até os discursos misóginos de Lear, o corpo está no centro do drama. Lear vê o “corpo não acomodado, descoberto” como “a coisa em si”. “Em seus discursos loucos (‘Que a cópula viceje...’ e ‘Cobre o

---

<sup>14</sup> As the site of madness in the Renaissance, the body was identified as a point of contradiction in which the members were at war against the head.

<sup>15</sup> ...the body as a metaphor for order is radically disrupted in jokes, mistaken appearances, disguises, counterfeits and madness.

pecado com ouro...’ IV.vi), o corpo ampara toda observação sobre a hipocrisia e o vício do mundo.” (p.107)

Uma característica que observamos em *Lear* é a presença do entendimento da loucura como reveladora de verdades superiores. Isso vale para as avaliações desiludidas sobre o mundo de Lear e para os conselhos e admoestações oblíquos do Bobo. Para Salkeld,

“a figura familiar à Renascença do ‘bobo sábio’ determinou limites à interpretação literária da loucura shakespeariana. O traço comum de leituras ‘estéticas’ de Shakespeare é que elas se dispõem a achar na loucura momentos de verdade, lampejos de percepção moral e autopercepção”<sup>16</sup>(p.17).

Enid Welsford falava, em 1935, sobre “a sabedoria inegável do louco que vê a verdade’ e explicava essa verdade como a necessidade dos ‘seres humanos normais’ de continuar a ‘receber e aceitar o mundo externo conforme dado a eles através da percepção dos sentidos’”. É uma visão impregnada de senso comum que veio a ser contestada. Na análise de C.L.Barber de *Noite de Reis*, a “loucura cômica eventualmente confirmava a ordem da razão”, o que influenciou muito da crítica a ver a loucura “não em oposição à razão, mas como uma espécie de racionalidade superior, uma insanidade próxima do gênio, em que verdades que normalmente permanecem ocultas são alcançadas”<sup>17</sup> (p.18). É o caso de Lear, que teria alcançado na loucura “iluminação moral ou espiritual”, atingindo um “entendimento moral da vida que suplanta aquele reconhecido por todos outros personagens excetuando Cordélia e, talvez, o Bobo”. Para Salkeld, essas visões estão tão impregnadas de premissas enganosas quanto a de Welsford, pois “ignoram condições históricas” e assumem que “o significado de termos como ‘a mente’, ‘loucura’, ‘a identidade’ e ‘verdade’ são autoevidentes e universais”. Na sua visão, e na minha, as distinções na loucura são frágeis, e “ambos bobo e louco mobilizam a linguagem a ponto de sentido e não-sentido – verdade e inverdade – serem indistinguíveis e não parecerem mais importar” (p.19). A alternativa a essa escola crítica “estética” de apreciação da loucura em Shakespeare tem sido a “psicológica”, disposta a uma “investigação das causas e espécies de loucura” (p.12). Transferirei essa discussão para o capítulo sobre *Hamlet*.

---

<sup>16</sup> The familiar Renaissance trope of the ‘wise fool’ has set limits to the literary interpretation of Shakespearean madness. The common feature of ‘aesthetic’ readings of Shakespeare is that they set out to find in madness moments of truth, flashes of moral insight or self-realisation.

<sup>17</sup> ...not in opposition to reason but as a kind of superior rationality close to genius, in which truths which normally remain hidden are grasped.

A figura do Bobo é intimamente relacionada com a loucura em Shakespeare, relação herdada da tradição francesa da *sotties*, e parte de uma interação entre imbecilidade e loucura que um trabalho mais específico provavelmente demonstraria ainda mais antiga. Mas lembremos do *Narrenschiff*, ou Navio de Tolos, e do *Elogio da Loucura*, cujos títulos em grego, *Morias Enkomion* (*Μωρίας Εγκώμιον*), e latim, *Stultitiae Laus*, referem-se respectivamente a “toleima” e “estultícia”; ambos trabalhos pavimentaram o caminho para o entendimento da loucura vigente na Renascença. No caso de Shakespeare, “o Bobo constrói falsos argumentos com uma ilógica concebida para mantê-lo um passo adiante de sua audiência” (SALKELD, p.74), em consonância da figura do “bobo sábio” e estreita ligação com a argúcia, *wit*, que é exatamente o motor da loucura assumida de Hamlet. O Bobo não está obrigado a atingir grandes verdades, mas apenas a estar um passo adiante na “torção de palavras e significado”, “não através de *nonsense*, mas ao ter mais argúcia e conhecimento do que os convivas”. O Bobo de *Lear* é um exemplar arquetípico, usando uma linguagem críptica para confrontar Lear com a realidade e, assim, enlouquecê-lo. Outros exemplos são Feste em *Noite de Reis*, Touchstone em *Do Jeito que Você Gosta*, e tangencialmente o coveiro em *Hamlet* e o par de Drômios na *Comédia dos Erros*.

Aqui cabe ainda lembrar a discussão entre Foucault e Derrida, apresentada no primeiro capítulo. Para Foucault, a loucura em Shakespeare pertence ao entendimento do fenômeno anterior à grande *caesura* que determinou o silenciamento e o confinamento da loucura: ela ocorre ao ar livre, e é uma espécie de loucura transcendente que atinge verdades superiores negadas ao modo normal de compreensão. Já Derrida (cf.cap1C) questiona seu projeto de dar voz à loucura invocando um passado em que razão e loucura fossem indistintas, uma vez que tal empresa passa necessariamente pela linguagem, o que excluiria a loucura. No caso de Lear, ou aceitamos o juízo de Derrida e concluímos de sua eloquência que sua loucura também é fingida, ou tomamos seu exemplo (ainda que ficcional) para desacreditar a sentença do teórico.

No meu modo de ver, a loucura de Lear se relaciona com a de outro célebre, e do mesmo período: o fidalgo Dom Quixote, outro exemplo dado por Foucault de loucura pré-ruptura epistemológica. Ambos são homens de idade avançada que veem sua

condição social desmoronar e são acompanhados de um bobo. No caso do fidalgo, sua existência encontra o único refúgio nas fantasias cavaleirescas, de modo que sua loucura é ao menos em parte deliberada, e dá algum sentido ao fim de sua vida. O mesmo vale para Lear: tendo sua soberania, e mesmo o simbólico privilégio de cem seguidores, negados, não há outro *locus* social para ele senão a demência a céu aberto. Ele ainda lança vários alertas na esperança de que algo reverta o processo, enquanto o Bobo observa que a ele mesmo cabe esse papel, com a história absurda das enguias (II.iv.117-120). Salkeld é dessa posição: “Deslocado da corte e sem poder, ele é forçado a buscar *refúgio* em outra posição na ordem social”; “Lear *não tem outro lugar* para ir a não ser a loucura” (p. 106; grifos meus); “Lear sabe em que direção fica a loucura, evita-a, mas eventualmente vai naquela direção” (p.108). O mesmo, ao meu ver, vale para o fidalgo.

## 4) Hamlet

4A

*Hamlet* foi encenada pela primeira vez em 1601, ainda no período elisabetano. Foi escrita a partir de uma outra peça, hoje perdida, *Ur-Hamlet*, que é atribuída a Thomas Kyd, embora Harold Bloom seja da opinião de que esta também tenha sido escrita por Shakespeare, caso em que teríamos uma reescritura. Qualquer um dos dois, de qualquer forma, certamente se valeu da *Historica Danica* de Saxo Grammaticus, em que figura a saga do príncipe Amleth, e possivelmente – direta ou indiretamente – da rendição de Belleforest nas *Histoires Tragiques*. Assim como *Rei Lear*, a peça faz referência a um passado semi-mítico (enquanto o de Macbeth é mitificado). Outro fator que influenciou a composição da obra foi a popularidade das peças de vingança, iniciada com a *Tragédia Espanhola*, do mesmo Kyd, em que não só o tema da vingança como o da loucura estão presentes, como já foi exposto. A loucura em Hamlet, como se deu nas outras duas tragédias que analisamos, ocorre em diferentes níveis: a loucura individual, real ou contrafeita, a loucura social, a loucura política, a loucura sobrenatural, a loucura cômica do bobo, todas se interpenetram e se determinam. Assim como em Lear, temos um personagem enlouquecido e um fingindo a loucura; no entanto, sendo esse campo pródigo em limites difusos e pobre em definições precisas, novas interpretações serão aventadas. Temos, como nas duas anteriores, a loucura ligada à crise de soberania, um estado maníaco disseminado pelo reino acéfalo. Temos aparições que remetem à fantasmagoria de Macbeth, e temos mais de um personagem que assume a loucura cômica do bobo. Iniciemos analisando as passagens do texto.

A peça abre sob o signo do sobrenatural, na figura do fantasma do velho Hamlet. Horácio, diz Marcelo, vê os relatos sobre o fantasma como “apenas nossa fantasia” (I.i.25), palavra do léxico da loucura na tradição clássica. Novamente Bernardo pergunta a Horácio se a aparição não era “mais do que fantasia” (I.i.56). O assunto passa a ser a intranquilidade que ronda um reino às vésperas da guerra, sintoma da crise de soberania, da loucura do corpo-político: “pressa e agitação na nação” (I.i.109), no dizer de Horácio. Volta o sobrenatural na narração dos prenúncios da morte de César: “As tumbas foram esvaziadas, e os mortos em lençóis/ guincharam e tagarelaram nas ruas de Roma” (I.i.117-118). Na cena 2 aparece Hamlet, melancólico; a melancolia estava intimamente ligada à loucura no período. Cláudio pergunta “por

que as nuvens ainda pairam sobre ti”, e Gertude roga: “lança longe tua cor anoitecida” (I.ii.66-68). Ele então responde falando em “manto retinto”, “negro solene”, “suspiro de alento forçado”, “rio copioso no olho”, “aspecto sorumbático do semblante”, “formas de pesar”, e “os paramentos e o traje da desdita” (I.ii.77-86). Há estreita relação entre luto e melancolia, Freud escreveu um trabalho com esse título, e a premissa é que enquanto aquele é natural, este é patológico. Cláudio repreende a “obstinada condolência” e o “pesar efeminado” (I.ii.93-94) de Hamlet, que, apenas fica só, inicia seu primeiro monólogo, desejando que o Eterno não houvesse “estabelecido seu cânone contra o auto-extermínio” (I.ii.132). O suicídio, já vimos, está muito ligado à loucura, e ideias suicidas são também sintomas da doença que conhecemos como transtorno bipolar, assim como a melancolia, ou depressão no dizer de hoje.

Enfim, no monólogo ele ataca a mãe, e fala em “lençóis incestuosos” (I.ii.157), anunciando o vetor edipiano da trama, que discutirei adiante. Informado sobre o fantasma, Hamlet reage: “é muito estranho” (I.ii.220), outro vocábulo que pertence ao campo da loucura. Ele mesmo percebe o estado doentio de coisas que paira sobre o reino: “Não está tudo bem” (I.ii.254). Chega a vez de o fantasma se revelar a Hamlet e este se pergunta se aquele seria “um espírito salutar ou duende amaldiçoado” (I.iv.40) e por que, contra toda razão “o sepulcro... abriu suas poderosas mandíbulas de mármore/ para lançar-te novamente para cima” (I.iv.50-51). A aparição “faz a noite medonha e de nós, bobos da natureza” (I.iv.54), disseminando essa mesma posição de loucura, usada em *Lear*, para todos os súditos da soberana natureza, ela mesma enlouquecida, a regurgitar os mortos. Lembremos que a natureza como sítio de loucura já apareceu nas duas peças anteriores e segue, com Horácio tentando demover Hamlet de seguir o fantasma aventando a possibilidade de ele “tentá-lo em direção ao mar, milorde,/ ou ao temível pico do rochedo/ que se projeta em sua base sobre o mar” (I.iv.69-71). E a figura da natureza se imbrica com a do corpo-político: “o que pode privá-lo da *soberania da razão*/ e arrastá-lo à loucura/ o próprio lugar põe brinquedos de desespero/ (...) em todo cérebro/ que mira tantas braças até o mar/ e o ouve rugir lá embaixo” (I.iv.73-78) (grifo meu).

Quando Hamlet enfim segue a aparição, o amigo observa que “Ele se torna desesperado com imaginação” (I.iv.87), duas palavras do campo da loucura. Marcelo sintetiza a crise na linha que se tornou um chavão: “Algo está podre no Estado da Dinamarca” (I.iv.90). Hamlet pai então inicia sua narração do pós-vida, que precisa ser

parcial porque, de tão absurda e assustadora, enlouqueceria o ouvinte: “(a) mais leve palavra/ atormentaria tua alma, congelaria teu sangue jovem,/ faria teus dois olhos como estrelas se projetarem de suas esferas/ (...) e cada um dos cabelos eriçar-se como as cerdas do porco-espinho irascível” (I.v.15-19). Ele descreve a própria morte como “estranha e desusada” (I.v.28), impregnada de loucura; e aponta em Cláudio uma “bruxaria de sua inteligência” (I.v.43), uma bruxaria que não se liga ao sobrenatural, mas à razão mesma. A inteligência costumava ser o oposto da loucura, mas aqui elas estão lado a lado, como estarão na loucura contrafeita do príncipe melancólico. O fantasma identifica o veneno que o matou como “hebanon” ou “hebona” (I.v.62); meimendro, como vimos (cf.cap.2B). A morte do rei então se relaciona, mesmo que indiretamente, com a loucura da feitiçaria e com a loucura profética. Podemos imaginar a “detestável crosta” (I.v.72) que ele vê cobrir seu corpo como uma alucinação, talvez. Hamlet então promete lembrar-se do fantasma “enquanto a memória mantém assento/ neste globo perturbado” (I.v.96-97). Encontra os amigos e assume um discurso, segundo Horácio, de “palavras descontroladas e turbilhonantes” (I.v.139), no momento em que sua fala mais parece loucura real: “Pois cada homem tem afazer e desejo,/ tal como é – e de minha própria pobre parte,/ eu rezarei” (I.v.136-138). Hamlet anuncia então seu projeto de “assumir um aspecto burlesco” (I.v.179) e pede que “não importa o quão estranha ou singularmente eu me porte” (I.v.177), não revelem tudo por “frases dúbias”: os exemplos que ele dá são mais uma vez puro *nonsense*: “‘Poderíamos, se o fizéssemos’, ou ‘Se ouvirmos falar’, ou ‘Que seja, se eles puderem’” (I.v.182-184). O ato se encerra com mais uma observação do príncipe sobre os tempos ensandecidos: “O tempo está fora de eixo” e com o primeiro indício de seu conflito interno sobre a missão de vingança: “Oh, maldito pesar, que um dia nasci para consertar!” (I.v.195-196).

Vemos então Ofélia narrar ao pai a aparição do Hamlet transtornado; como já expus, é uma instância da loucura inscrita no corpo: “com seu gibão todo desamarrado, chapéu nenhum sobre a cabeça, suas meias soltas, sem suspensório, e arriadas até o tornozelo, pálido como sua camisa, seus joelhos batendo um contra o outro...” (II.i.76-79). A cabeça descoberta também marca a loucura de *Lear*. Polônio faz o diagnóstico: “Louco por teu amor?” (II.i.83). Ela prossegue detalhando a performance mais louca da loucura contrafeita do dinamarquês melancólico: “Ele me pegou pelo pulso, e me segurou forte”, “... se lança a de tal modo esmieuçar minha face como se fosse desenhá-la”, “... e três vezes sua cabeça assim balançando para cima e para baixo, ele ergueu um suspiro tão lamentoso e profundo como se parecesse estilhaçar todo



seu peito e aniquilar seu ser” (II.i.85-94). “Este é o próprio êxtase do amor”, prossegue seu pai, que “leva a vontade a empresas desesperadas”, “(a recusa de Ofélia) o deixou louco” (II.i.100;102;108). Sua explicação para a pantomima de Hamlet é o mal de amor, uma modalidade de loucura que abunda nas comédias, e faz aqui uma aparição incidental.

Guildestern e Rosencrantz chegam à corte com a comissão do rei para descobrir “se algo, de nós desconhecido, assim o aflige” (II.ii.17); a rainha pede que visitem “meu por-demais-mudado filho” (II.ii.36). A loucura do príncipe já está bem estabelecida, mas é pouco claro se Cláudio e Gertrude se referem à melancolia ou à loucura contrafeita, que na verdade são indivisíveis. A discussão sobre a veracidade ou o logro na loucura de Hamlet é antiga, e voltarei a ela, mas já que estamos aqui, vejamos: já falamos sobre sua melancolia, o análogo da depressão no jargão hodierno, sobre o instinto suicida; bem, o Hamlet que encontra o fantasma, o Hamlet que recebe os atores, o Hamlet que promete que seus pensamentos serão sanguinolentos, o Hamlet que assassina impetuosamente a Polônia, o Hamlet que se alterca com Laerte, para citar alguns momentos, é um Hamlet eufórico, imprudente, grandiloquente e verborrágico. Podemos observar que se trata de sintomas de hipomania ou mania, o outro polo de um quadro de bipolaridade, que este autor conhece bem. Mais uma vez, não se trata de diagnosticar um personagem literário com categorias médicas de quatro séculos adiante, a loucura deve ser analisada no âmbito literário e no contexto da obra; mas a semelhança salta aos olhos e, supondo que o mesmo quadro não tenha sido culturalmente forjado como parece sugerir Foucault, é uma boa hipótese que alguém com esses sintomas tenha inspirado Shakespeare, quem sabe até ele mesmo? No caso do personagem, fica a impressão de que a loucura fingida, que em nada avança seus propósitos, pelo contrário, determina seu exílio, é um modo de lidar com sua loucura real, seu pandemônio interno, um alibi, além de uma procrastinação da vingança prometida, vingança na qual ele, homem de transição para o humanismo (anacronicamente que seja) e para a superação do “sangue terá sangue”, simplesmente não acredita. Mas eu, como Ricardo de Gloucester, “corro diante de meu cavalo até o mercado”.

Polônio, para aludir à “alienação de Hamlet” (II.ii.49), usa sua própria sanidade como lastro: “ou senão este cérebro meu não mais caça a trilha da prudência tão certo quanto costumava” (II.ii.44-46). Quando o rei diz à esposa que Polônio descobriu a

causa do “destempero de teu filho” (II.ii.55), Gertrude é taxativa: “Eu duvido que seja outro que não o principal, a morte de seu pai e nosso mui apressado casamento” (II.ii.56-57), ela que conhecia tão bem quanto Jocasta (“A ideia de que profanarás o leito de tua mãe te aflige; mas tem havido quem tal faça em sonhos...”, SÓFOCLES, Édipo Rei) ou Freud a dinâmica desse tipo de relação. Polônio, personagem tão odioso quanto encantador, enuncia a maior verdade sobre a loucura que podemos atingir: “Vosso nobre filho está louco; louco digo eu, pois definir a real loucura, o que é senão ser nada menos que louco?” (II.ii.93-94), não à toa a epígrafe deste trabalho. Mas, em meio à incerteza, sugere que “louco o consideremos então” (II.ii.100). Mais adiante propõe uma “declinação” para a loucura do príncipe: “e ele, repellido, para fazer breve o relato, caiu em uma tristeza, então em um jejum, daí em uma vigília, daí em uma fraqueza, daí em uma distração. E por essa declinação, na loucura que ora o domina, e que todos nós lamentamos” (II.ii.145-148). Vem então o diálogo entre Hamlet e Polônio em que figura como em nenhuma outra parte a loucura assumida centrada da inteligência, da perspicácia, da sagacidade, “wit” enfim. Esta palavra é interessante por opor loucura e inteligência, “to loose one’s wits” significa perder o juízo, enlouquecer. O que Hamlet faz é justamente combinar esses opostos em enunciados figurativos e enigmáticos que os outros não compreendem, mas para ele, e para nós, fazem todo sentido. Quem já esteve em mania sabe como é. Outra relação que podemos observar em Hamlet é aquela, que clarificarei logo em seguida, entre melancolia e gênio, proposta em um problema atribuído a Aristóteles. Hamlet identifica Polônio como “um peixeiro” (II.ii.173) e deseja que Polônio fosse tão honesto, um ataque escamoteado. Temos uma fala truncada sobre o sol criando “vermes em um cachorro morto, sendo um deus a beijar carniça...” (II.ii.180-181), uma referência enigmática à geração espontânea, que introduz o tema da concepção. Hamlet faz um trocadilho envolvendo a filha de Polônio: “a concepção é uma bênção, mas não como pode sua filha conceber” (II.ii.183-184), mais um momento misógino. Polônio interpreta suas falas e confirma: “Ele está longe” (II.ii.187); ele pergunta sobre as “palavras, palavras, palavras” que Hamlet lê, e recebe mais um trocadilho: “Qual é a questão, milorde?”, “Entre quem?” (II.ii.190-192). Segundo Hamlet, o livro diz que os anciãos têm “abundante falta de juízo” (II.ii.197), em alusão ao próprio Polônio, que “ficaria tão velho quanto eu, se, como um caranguejo, pudesse andar para trás” (II.ii.20-201), charada que nada mais faz do que salientar o choque de gerações, outro tema prevalente na peça. A reação de Polônio é mais uma vez brilhante, numa linha célebre: “Embora isso seja loucura, ainda há aí método” (II.ii.202-203). Aparentemente, ninguém acredita verdadeiramente na loucura de Hamlet, talvez Ofélia, e não é a preocupação com sua saúde, mas a ameaça política que seu

comportamento representa, que os move a reafirmar o diagnóstico: Gertrude insiste nele mesmo ouvindo a revelação de sua falsidade. Hamlet, saindo do palácio, faz mais um trocadilho: a expressão “walk out of the air” (II.ii.203), usada por Polônio significando “sair ao ar livre” é interpretada como “deixar o ar” “para dentro de minha tumba” (II.ii.203-204) (em minha tradução adotei “sair de cena”), suscitando novo comentário: “Quão prenes às vezes são suas respostas! Uma felicidade que a loucura muita-vez atinge, da qual a razão e a sanidade não poderiam tão prosperamente ser livradas” (II.ii.205-208). Sua fala reflete a tendência epistemológica de enxergar na loucura verdades transcendentais. Hamlet abusa mais uma vez do camareiro-mor, mencionando o desejo de morte novamente: “Milorde, eu tomarei de ti minha licença”, “Não podes, senhor, tomar de mim nada de que mais com mais vontade abriria mão, exceto minha vida. Exceto minha vida. Exceto minha vida” (II.ii.210-212).

Hamlet encontra os colegas de Wittenberg e troca amenidades em um discurso jocoso, mas coerente; é lúcido o bastante para extrair deles o motivo da visita e passa a elucubrar sobre sua melancolia: “perdi todo meu júbilo, abandonei todo costume de exercício” (II.ii.258-259), e o firmamento seria uma “fétida e pestilenta congregação de vapores” (II.ii.264), o homem, a “quintessência do pó” (II.ii.269). É irônico, pois Hamlet já não vem apresentado os sinais de melancolia: é jovial e brincalhão ao receber os colegas; então podemos enxergar uma primeira instância de um cinismo de que o príncipe vai lançar mão quando conveniente, sempre relacionado à loucura. É o caso quando revela a Rosencrantz e Guildenstern que está “louco apenas norte-noroeste; quando vem o vento sul, eu sei diferenciar um falcão de um serrote” (II.ii.307-308); ele revela o segredo da contrafeição de modo tão absurdo que os dois não entendem, o que ele certamente já esperava. Polônio surge de novo para contar a “novidade” da chegada dos atores, ao que Hamlet reage: “Buzz, buzz” (II.ii.322) (segundo a Norton, “uma interjeição rude, sugerindo que Polônio traz notícia velha”). Polônio inicia com a fórmula “*upon my honor*” (por minha honra), em que “*upon*” é entendido literalmente como “sobre”, suscitando mais um trocadilho ofensivo: “então veio cada ator sobre seu asno” (II.ii.323-324). Hamlet então equaciona o camareiro-mor ao personagem bíblico Jefté, que sacrificou uma filha, alusão a Ofélia, e lança duas linhas inconclusivas e absurdas, para questionar, a seu modo, a alegação de Polônio de que ama a filha “bem demais”: “‘Como por acaso, Deus soube’, e então, sabes, ‘Veio a se dar, como era provável...’” (II.ii.343-345).

Chega a trupe e Hamlet assume um comportamento entusiasmado, eufórico, verborrágico, sem qualquer sinal seja de melancolia ou de desarranjo contrafeito, exceto talvez na boa piada que faz quando Polônio diz que a fala “é muito longa”: “ela vai ao barbeiro com tua barba” (II.ii.422-423), ou seja, é a barba que é longa demais. Hamlet compara a ficção dos atores com um “sonho de paixão” (II.ii.473), sugerindo uma forma de loucura que, ao fim e ao cabo, é exatamente o que o teatro é: uma ilusão momentânea, uma alucinação coletiva. O príncipe se menospreza como um “John-a-dreams” (II.ii.489) (Norton: “sujeito sonhador e ocioso”, boa descrição para um lunático). Aparentemente sabe que suas brincadeiras só atrasam o propósito que firmara com o fantasma. “Falto de bile” (II.ii.498) é uma menção à teoria humoral, concepção prevalente então (cf.cap.1B). Ele parece reconhecer a própria loucura: “ao trabalho, cérebro meu!” (II.ii.509). O sobrenatural reaparece na menção ao fantasma e ao diabo, que “a partir de minha fraqueza e melancolia, sendo muito potente com esses espíritos [Norton: “vapores que produzem estados emocionais tais como a melancolia”], abusa de mim para me danar” (II.ii.523-524). A teoria de vapores estava em curso de substituir, ou elaborar, a teoria humoral justamente no início da Era Moderna.

O terceiro ato abre com a conferência do casal real com os colegas de Hamlet. Cláudio parece saber da falsidade da loucura do sobrinho: “obtenha dele por que ele *assume* essa confusão, desbastando tão rudemente todos seus dias de quietude com turbulenta e perigosa insanidade?” (III.i.2-4) (grifo meu). Rosencrantz relata que “ele de fato confessa se sentir desorientado” (III.i.5), e o outro vê uma “loucura elaborada” (III.i.8). A rainha deseja que a beleza de Ofélia seja a “causa feliz do descontrole de Hamlet” (III.i.39-40); ou seja, a loucura do amor parece ter sinal positivo. Chega então o momento do consagrado monólogo suicida (uma afetação de um nefelibata que teria menos fibra para tirar a própria vida do que a do assassino do pai). Ele reconhece que “o matiz saudável da determinação é acometido pelo pálido verniz da cogitação” (III.i.86), o que é o caso aparentemente com todos melancólicos, associados historicamente ao brilhantismo intelectual mais do que às proezas físicas. De qualquer sorte, é a última instância de melancolia que observamos. Hamlet encontra Ofélia e, talvez por pressentir os espiões, rechaça a moça de maneira misógina, refletindo seu trauma edipiano. Seu discurso é agressivo, mas coerente, e o próprio rei o constatará. O cínico inclui “vingativo” (III.i.125) entre seus defeitos, e sua tendência de denegrir a

si mesmo e a toda humanidade é um sinal claro de loucura para Freud, que defendia que ninguém que diga “trata cada um conforme seu merecimento e quem escapará do açoite?” (II.ii.452-453) pode ser saudável. É claro que é possível sempre que ele estivesse apenas distribuindo frases de efeito nas quais só acreditava pela metade. Sobre as mulheres “fazendo a si mesma outra face”, diz que “isso me deixou louco” (III.i.146), seja por puro cinismo ou em referência à mãe e suas duas faces. Ofélia, assustada, lamenta: “que nobre mente está aqui derrubada!” (III.i.149), e retoma a figura levantada por Horácio, vendo “uma mui soberana razão, como doces sinos mal tocados, desafinados e estridentes”, além das qualidades de Hamlet “arruinadas com êxtase” (III.i.156-159). Entra o rei, confirmando o que já insinuara: “o que ele disse, embora lhe faltasse forma um pouco, não parecia loucura” (III.i.163-164). O perigo político é exposto: “Há algo em sua alma sobre o que sua melancolia fica chocando e eu temo mesmo que o romper e a revelação serão algum perigo” (III.i.165-166) e a resolução do exílio de Hamlet é aventada pela primeira vez. Tal terapêutica, em sua visão – também cínica –, expeliria “este tema um tanto assentado em seu coração, sobre o qual seu cérebro ainda insistindo aparta-o assim de sua própria maneira” (III.i.172-174): psicólogo *avant-la-lettre*, sabe que o “coração” influencia o “cérebro”, que aparentemente não está fisiologicamente afetado. No entanto, a moléstia lhe é conveniente: “Loucura em gente importante não pode deixar de ser observada” (III.i.187).

Mais uma vez entre os atores, ele volta a ser “hipomaníaco”, e suas falas são, como as de Poor Tom em *Lear*, e não à toa, em prosa: contínuas, desgovernadas, afetadas e prolixas. Não há indício de loucura fingida, mas não deixa de ser uma performance. Quando a audiência se aproxima, ele não tem escrúpulo em afirmar: “devo ficar demente” (III.ii.84). E é o que faz, com a argúcia de sempre: diz ao rei que “come o ar, repleto de promessas. Não se podem alimentar galos assim” (III.ii.87-88) . Refere-se ao fato de ter apenas a “promessa” da sucessão real. Polônio ainda ouve mais um trocadilho ofensivo, sobre “matar um bezerro tão capital” (III.ii.98-99) no Capitólio. Hamlet então se aproxima de Ofélia com charadas atrevidas sobre “sentar no seu colo”, “country matters” (sexo, trocadilho com “cunt”, vagina), “(nada) é um belo pensamento a jazer entre as pernas de uma donzela”. “És um brincalhão, milorde” (III.ii.105-112), ela contemporiza, ao que ele reforça o tema edipiano atacando a mãe. Digressionando sobre a efemeridade da memória, ele cita o “cavalinho, cujo epitáfio é ‘Ole lê, Ole lê, o cavalinho foi esquecido!’” (III.ii.84), usando uma figura dramática tradicional para referir-se ao pai. Mais uma vez ataca a mãe e todas mulheres:

“(Ofélia:) É breve, milorde”, “Como amor de mulher” (III.ii.139-140). Mais uma metáfora às expensas do rei: “que o pangaré alquebrado se assuste, nossos cangotes não estão torcidos” (III.ii.227-228); uma pontada em sua consciência. O personagem Lucianus remete à loucura abundante em Macbeth, conjurando um feitiço com a ajuda de Hécate. Depois da peça, um Hamlet extasiado assume um discurso cifrado, através de citações de canções, mas é perfeitamente compreendido por Horácio, o que mostra a loucura muita vez nada mais é do que incompreensão. É então a vez de Rosencrantz e Guildenstern serem ridicularizados pela “louca” argúcia de Hamlet. Eles vêm contar que a loucura atingiu o rei, que está “tremendamente destemperado”; “Com bebida, senhor?”, Hamlet faz troça, e segue: “Pois levá-lo eu a sua purgação pode talvez mergulhá-lo em mais cólera” (III.ii.281-286). Mais uma vez, o discurso que faz todo sentido para ele, e para nós leitores, é loucura nos ouvidos dos dois: “põe teu discurso em alguma estrutura, e não foge tão insanamente de meu assunto” (III.ii.287-288). Guildenstern pede uma “resposta íntegra”, ao que ressurge o cinismo do príncipe: “Eu não posso... dar uma resposta íntegra; meu juízo está doente” (III.ii.294-299). Rosencrantz pressiona pela “causa de teu destempero” (III.ii.314-315), e a resposta é mais uma vez cínica: “falta-me preferência” (III.ii.317); pode-se pensar que ele revela em mais uma charada seu desejo de estar na posição do tio, menos pela coroa do que pela rainha-mãe. Em mais uma passagem genial, Hamlet compara a si mesmo com uma flauta, que os colegas tentavam “tocar” para “arrancar o coração de meu mistério” (III.ii.341), insinuando que seu descontrole é uma representação. Polônio reaparece e ouve uma brincadeira absurda sobre nuvens com formatos diferentes, remetendo à loucura do tolo: um tolo fazendo de tolo um tolo. Só, seu solilóquio remete à demonologia: “É agora mesmo a hora bruxuleante da noite, quando os cemitérios bocejam, e o próprio inferno exala contágio ao mundo” (III.ii.360-363). E, sobre sua mãe, “...não deixes nunca a alma de Nero entrar neste firme peito: que eu seja cruel, não desnaturado, eu falarei adagas a ela, mas usarei nenhuma” (III.ii.365-368); Nero não só praticou o incesto com a mãe, e o matricídio, como ficou louco e queimou Roma, paralelo que Lidz explora em *Hamlet's Enemy*.

O rei diz que não “resulta seguro para nós deixar sua loucura à solta” (III.iii.1-2), reiterando o plano do exílio. Em sua adulação, Rosencrantz menciona o princípio da loucura do corpo-político: “O cessar da majestade não morre só, mas como um golfo arrasta o que 'stá perto com ele” (III.iii.15-17); ou “Nunca sozinho o rei suspirou, sem um gemido generalizado” (III.iii.22-23). Certamente não percebia que isso valia exatamente para a morte do velho Hamlet, que disparou toda a loucura da peça.

Cláudio, rezando, corteja a esquizofrenia: "...como homem a duplo afazer atado, detenho-me em pausa onde devo primeiro começar, e a ambos negligencio" (III.iii.41-43). Hamlet desiste de matá-lo no meio de sua prece, aguardando "sua fúria", ou o momento "do incestuoso prazer de sua cama" (III.iii.89-90), reforçando a fixação edipiana. Ele vai encontrar a mãe e a repreende de forma enfática, mas lúcida, ainda que ela prefira insistir em sua loucura: "respondes com uma língua tola" (III.iv.10). Um jogo de palavras expõe seu amargor: "és a rainha, mulher do irmão de seu marido, e, quisera não fosse assim, és minha mãe..." (III.iv.14-15). Ouvindo alguém atrás da tapeçaria, Hamlet age instintivamente e mata Polônio tomando-o "por teu melhor" (III.iv.33). É o único momento em que tenta efetuar sua vingança, não à toa, na cena em que seu dilema filial – com relação à mãe viva e não ao pai morto – é exposto em carne viva. Hamlet questiona a sanidade da mãe: "qual julgamento passaria disto a isto?" (III.iv.71-72), e a relação entre sentidos e razão reaparece: "Olhos sem sentimento, sentimento sem visão, ouvidos sem mãos ou olhos, olfato sem tudo, ou apenas uma parte doente de um verdadeiro sentido não poderiam ser tontos assim" (III.iv.79-82). Para ele, a "razão perdoa o desejo" (III.iv.89) nela, o que é um desvio do esperado, e evidência do elo entre sanidade e moral. Ele segue condenando a sexualidade da mãe e o fantasma faz sua reaparição. Enquanto o espectro era visível para Horácio, Marcelo e companhia, não o é para Gertrude, criando um espetáculo de loucura alucinatória genuína (ou percebida): "Oh, céus, ele está louco!" (III.iv.106). Ela o interpela, desesperada, mencionando marcas corpóreas de loucura:

"Ai, o que se dá contigo, que voltas teu olho ao vazio e com o ar incorpóreo mantém discurso?  
Para fora de teus olhos teus espíritos loucamente espreitam, e, como os soldados dormindo ao  
alarme, teu assentado cabelo, como vida em partes inanimadas, eriça-se, e mantém-se em pé"  
(III.iv.117-123).

Mas o fantasma teme é pela própria sanidade dela: "Oh, intervém entre ela e sua alma em luta. A imaginação nos mais fracos corpos mais forte atua. (III.iv.114-115)" Ela usa o vocabulário da teoria humoral, possivelmente da nova teoria de "vapores" que ganharia terreno ao longo do século, propondo uma terapêutica: "sobre o calor e o fogo de teu desarranjo esparge fresca paciência" (III.iv.124-125), comparar com o "repouso" prescrito a Lear. Seguem referências à visão/alucinação: "Isto é a própria fabricação de teu cérebro: este incorpóreo frenesi da criação é muito engenhoso" (III.iv.140-142), às quais Hamlet reitera sua lucidez: "não é loucura o que proferi; põe-me à prova, e eu porei o assunto em outras palavras, das quais a loucura escaparia" (III.iv.144-147), reafirmando o papel da linguagem na caracterização da sanidade. Ele conhece a razão da negação dela: "não repouses esta unção lisonjeira em tua alma,

de que não tua ofensa, mas minha loucura fala” (III.iv.149). Tanto ela quanto Cláudio temem a loucura do príncipe por suas próprias razões pessoais, mais do que por zelo familiar. Hamlet lança mais uma charada: “Devo ser cruel apenas para ser gentil” (III.iv.181), crueldade que despeja em Ofélia e na mãe, quando o que se esperava dele é que fosse cruel com o tio, apenas para ser gentil com a memória do pai. Seu universo interno é um emaranhado de conflitos. Hamlet vai mais longe e pede à mãe que revele ao rei “que eu essencialmente louco não estou, mas louco contrafeito” (III.iv.190-191), o que ela se diz incapaz de fazer: “se palavras forem feitas de sopro, e o sopro de vida, não tenho vida para soprar o que disseste a mim” (III.iv.200-202), dividida esquizofrenicamente entre duas lealdades e em negação eterna sobre sua traição e suas consequências. Apesar do discurso articulado, o comportamento de Hamlet no quarto é o mais próximo de um surto maníaco em toda peça: agressivo, impulsivo, contraditório.

Cláudio tenta ver sentido na confusão que se instaura em Elsinore, e pede à esposa que revele a razão de seus suspiros: “é apropriado que os entendamos” (IV.i.2). Ela, mesmo com a revelação do filho, recorre ao mar que Horácio usara como signo de loucura, e ao vento que fustigava Lear, em mais uma instância de natureza enlouquecida: “Louco como o mar e o vento quando ambos disputam qual é mais forte” (IV.i.7-8). Cláudio sugere uma terapêutica que lhe convém e reflete a crescente tendência de confinamento da loucura que é o cerne da *Histoire de La Folie* de Foucault (cf.cap.1C): “Sua liberdade é plena de ameaças a todos” (IV.i.14), e conviria manter “sob rédea curta, restrito e... fora de convívio, este jovem louco (IV.i.18-19)” Sentencia, cinicamente, aos colegas do sobrinho, mesmo tendo verificado a sanidade deste em seu diálogo com Ofélia, e sabendo que Hamlet tentou na verdade matá-lo, que “Hamlet ensandecido a Polônio assassinou” (IV.i.34), e reafirma uma terceira vez sua resolução para se livrar de Hamlet. Em monólogo, reconhece que sua alma “está cheia de discórdia e desânimo” (IV.i.45). Mesmo quem não é formalmente considerado louco não escapa à intranquilidade doentia disseminada, e, no caso de Cláudio, à mesma culpa que enlouquece Lady Macbeth, o regicídio que, já vimos, era equacionado à loucura no espírito de tempo da Inglaterra Tudor e Stuart.

Na cena em que Rosencrantz e Guildenstern, e o próprio rei, tentam extrair de Hamlet onde está o corpo de Polônio, temos o momento mais cômico de sua loucura assumida. É quando ele acumula mais uma vez às suas próprias melancolia,



“hipomania” e argúcia ininteligível, a loucura do bobo, enunciando verdades morais de maneira oblíqua. Questionado pelo corpo: “Compu-lo com o pó, ao qual pertence” (IV.ii.5). Em seguida, explica por que um dos colegas é uma esponja, ou seja, um adulator, que o rei “mantém, como um macaco, no canto da mandíbula” (IV.ii.16-17), referindo-se à condição subalterna dos dois. Rosencrantz, no entanto, não o entende. E Hamlet enuncia mais uma fórmula: “a fala de um crápula dorme em um ouvido tolo” (IV.ii.21-22), prosseguindo com uma charada que reflete novamente a metáfora do corpo-político: “O corpo está com o rei, mas o rei não está com o corpo. O rei é uma coisa... de nada” (IV.ii.25-28); significando possivelmente que o reino é leal ao rei, mas o rei não é legítimo: a cabeça foi cortada do corpo. Cláudio reafirma a concepção que instaura a *caesura* defendida por Foucault: “Quão perigoso é que este homem corra à solta!” (IV.iii.2). Para ele, até os súditos que amam Hamlet são “desorientados” (IV.iii.4), mais loucura atribuída. O rei interpela Hamlet, que garante que Polônio está “ceiando... não onde ele come, mas onde é comido” (IV.iii.17-19), seguindo com uma digressão sobre “engordarmos todas outras criaturas para engordar a nós e engordamos a nós mesmos para larvas”, destino comum de “vosso rei gordo e vosso mendigo macilento” (IV.iii.21-23), outra instância de desilusão com a vida e obsessão com a morte. Hamlet prossegue com outra ideia aparentemente absurda, que serve para questionar o caráter divino da soberania monárquica, que vimos ser desmantelado em Rei Lear: a de que “Um homem pode pescar com a minhoca que comeu de um rei, e comer do peixe que se alimentou dessa minhoca.”, mostrando “como um rei pode seguir um progresso através das entranhas de um mendigo” (IV.iii.26-30). Enuncia então seu chiste mais abertamente ofensivo, e recomenda a Cláudio, caso Polônio não fosse achado no céu: “busca-o no outro lugar tu mesmo” (IV.iii.33). Depois de revelar o paradeiro do corpo, escarnece: “Ele esperará até chegardes” (IV.iii.37). Informado do exílio, chama o padrasto de “cara mãe”, e explica: “Pai e mãe é homem e esposa. Homem e esposa é uma carne, e assim, minha mãe” (IV.iii.52-53). Cláudio, mais uma vez, revela seu próprio estado febril: “como o tumulto em meu sangue ele (Hamlet) está descontrolado, e tu (Inglaterra) deves me curar” (IV.iii.66-67).

Vemos o diálogo de Hamlet com o Capitão revelar a insanidade da guerra: o exército norueguês vai à luta por “um pequeno pedaço de chão que não traz nele benefício algum senão o nome” (IV.iv.18-19). Em mais um monólogo, Hamlet se recrimina por negligenciar a razão: “Certamente, aquele que nos fez... não nos deu aquela capacidade e razão como que divina para mofar em nós sem ser usada!” (IV.iv.37-40);

e por não buscar a vingança, mesmo com “excitações de minha razão e de meu sangue” (IV.iv.59). Seja pela loucura real, seja pela assumida, ou por ambas, de modo passivo, ativo ou inconsciente, ou tudo ao mesmo tempo, o próprio Hamlet obliterou a razão que o impeliria à vingança, na escala de valores reinantes. Neste momento, ele promete “pensamentos sanguinolentos”, e de fato não veremos mais seja a melancolia, sejam suas brincadeiras absurdas, atrapalharem seu propósito, mas sim um fatalismo covarde, fruto de sua insegurança e confusão psíquica.

Chega então a cena em que Ofélia fica louca. Como observa Neely, sua loucura, como a de Lady Macbeth, “ocorre após uma ausência do palco. É apresentada como uma drástica ruptura com aparições anteriores em que ela esteve basicamente no controle de si mesma e dos acontecimentos, e é introduzida por um observador no palco” (p.57). Este informa à rainha que “ela está insistente, de fato perturbada, seu humor precisa ser lamentado” (IV.v.2-3),

“fala muito de seu pai diz ouvir que há truques no mundo e geme, e bate em seu coração, chuta raivosamente por bobagens, diz coisas incertas, que contêm apenas meio sentido. Seu discurso é nada, no entanto o uso disforme dele move os ouvintes a tentar entendê-la; eles tentam adivinhar, e ajuntam as palavras adequadas a seus próprios pensamentos; o que, como suas piscadas, e meneios, e gestos lhes expressam, com efeito fariam alguém pensar que pudesse haver pensamento, embora nada certo, ainda que muito incômodo.” (IV.v.4-13)

Aqui observamos a centralidade do discurso na percepção da loucura: assim como a fala enigmática – deliberada - de Hamlet é percebida como loucura, os enunciados de Ofélia fazem apenas “meio sentido”; no entanto, embora a forma seja desgovernada, o conteúdo diz respeito exatamente às perdas por que ela passa, de modo que nunca deixa de haver mensagem em seu discurso. Eis que ela entra: “Onde está a bela majestade da Dinamarca?” (IV.v.21), projetando seu reinado ao lado de Hamlet, agora arruinado. Segue uma canção: “Como posso eu teu amor verdadeiro distinguir de outro? Por seu chapéu de concha e cajado, e suas sandálias” (IV.v.23-26); é o que Neely chama “citação cultural” ou fala “em itálico” (cf.cap.4B), no caso, de uma canção sobre peregrinos, apropriada para questionar o amor de Hamlet. Já a continuação alude à morte do pai: “Ele está morto e se foi, moça. Ele está morto e se foi; em sua cabeça um gramado verdejante, em seus tornozelos uma pedra” (IV.v.29-32). Sua loucura assume o mesmo tom enigmático da máscara de Hamlet: “Eles dizem que a coruja era filha de um padeiro. Lorde, sabemos o que somos, mas não sabemos o que podemos ser”; a primeira parte é “em itálico”, uma alusão ao folclore; a segunda frase, que ganhou vida própria fora de contexto, é referência ao que ela esperava ser, e

talvez revele uma consciência da própria transformação. Cláudio é perspicaz: “Delírio sobre seu pai” (IV.v.45); para ela, o tema é doloroso demais para a lucidez: “Rogo-te! Não se diga palavra sobre isso!”. E depois de uma frase chave: “Mas quando te perguntarem o que quer dizer, dize isto” (IV.v.46-47), que pode significar que ela sabia perfeitamente ser sua fala confusa, ela volta para a região segura, com mais uma canção: “Amanhã é dia de São Valentim, tudo pela manhã bem cedo, e eu uma donzela à tua janela, para ser tua namorada. Então ele se levantou, e vestiu sua roupa, e abriu a porta do quarto, deixou entrar a donzela, que donzela nunca mais saiu.” (IV.v.48-55), revelando talvez a perda da castidade, e mais:

“Por Jesus e por Santa Caridade, que lástima e oh, que vergonha! Jovens homens assim farão, se eles chegarem a isso; por Deus, eles são culpados. Disse ela... ‘antes de me derrubar, prometeste-me casar-te’... ‘Assim eu teria feito, por aquele sol, e tu não haverias vindo até minha cama’” (IV.v.58-66),

aludindo à possível promessa de casamento frustrada, de alguém que agora é o assassino de seu pai. Mais sobre este: “Devemos ser pacientes, mas não tenho escolha senão chorar, ao pensar que o deitarão no chão frio. Meu irmão saberá disto” (IV.v.68-70), observação muito lúcida sobre a satisfação que Laerte deve buscar.

O rei recomenda a Horácio: “Segue-a de perto! Vigia-a bem, rogo-te!”, expondo o perigo, sobretudo político, que a loucura representa na peça, e sugere uma etiologia, parcialmente correta, para sua condição: “Oh, isto é o veneno de profundo pesar e provém todo da morte de seu pai” (IV.v.74-75). Lamenta que a pobre Ofélia esteja “apartada de si mesma e de seu melhor julgamento, sem o qual somos retratos, ou meras bestas” (IV.v.84-85), que vê a centralidade da razão íntegra no próprio estatuto de humano. Entra um mensageiro que mais uma vez usa o oceano como figura para a impetuosidade descontrolada de Laerte (IV.v.99-102), que representa também a loucura ao desafiar a soberania: “antiguidade esquecida, costume ignorado” (IV.v.104); “Ao inferno, lealdade! Votos, ao mais negro diabo!” (IV.v.131).

Ofélia reaparece e Laerte ecoa Macbeth e seu “cérebro oprimido pelo calor”, convidando sobre si mesmo a loucura, como faz Gloucester em *Lear*: “Oh, calor, resseca meu cérebro!”; ele reintroduz o tema da vingança: “tua loucura será paga pelo peso”, e filosofa: “Será possível, a razão de uma jovem donzela ser tão mortal quanto a vida de um ancião?” (IV.v.154-160), associando sanidade e juventude. Ela

prossegue com outra canção ligada à morte: "Eles o tinham de rosto à vista no velório ei noni noni, noni, ei noni, noni, noni, ei, e em sua tumba choveu muita lágrima. Vá com Deus, minha pomba!" (IV.v.161-163). E o irmão observa que sua loucura é mais eloquente do que "tivesses tu teu juízo e implorasse por vingança" (IV.v.164-165). E Ofélia convida a cantar: "Deves cantar 'p'ra baixo, p'ra baixo'... E tu, 'Chama-o p'ra baixo'... Oh, como o refrão combina! É o falso servente, que roubou a filha de seu amo" (IV.v.166-168). Trata-se do enterro do pai e, possivelmente, de uma incitação a Laerte para "chamar Hamlet para baixo"; para ela, o refrão de fato combina, e todos seus enunciados fazem pleno sentido. A enigmática frase sobre o servente pode ser uma inversão: Hamlet é o falso amo que roubou a filha do servente; vemos também um paralelo com a causa declarada da loucura de Edgar, que fornicou fora de seu estrato social. Laerte reafirma: "Este nada é mais do que conteúdo" (IV.v.169), afinal, Ofélia é sempre entendida em seu destempero, ao menos por quem conhece seu contexto. Ela passa então a elaborar uma rica simbologia através de flores e ervas carregadas de um significado (interpretados aqui a partir das notas da Norton): "Cá está alecrim, isso é para lembrança. Rogo-te, amor, lembra-te... E cá estão amores-perfeitos. São para pensamentos". Laerte vê uma "lição em loucura, pensamentos e lembrança combinados" (IV.v.170-172), uma lógica no discurso simbólico. Amores-perfeitos se ligam ao amor e à corte. Segue:

"Cá está funcho para ti, e arquilégias... Cá está ruta para ti e aqui está um pouco para mim. Podemos chamá-la erva da graça dos domingos. Oh, tu deves usar tua ruta com uma diferença. Cá está uma margarida. Eu te daria algumas violetas, mas elas murcharam todas quando meu pai morreu" (IV.v.174-178).

Funcho é símbolo de adulação, entregues talvez ao rei; arquilégias simbolizam incastidade ou ingratidão, entregues talvez à rainha, assim como a ruta, signo de arrependimento, que Gertrude deveria usar com "uma diferença", pelas diferentes causas de pesar e arrependimento. Margarida significava dissimulação, e violetas, fidelidade; aparentemente Ofélia fala com a rainha, expressando em código verdades aparentemente disseminadas mas impronunciáveis. Ela canta mais uma vez sobre morte antes de sair de cena:

"E não voltará ele a vir? E não voltará ele a vir? Não, não, ele está morto. Vai a teu leito de morte, ele nunca voltará a vir. Sua barba era branca como a neve, era puro linho sua cabeça. Ele se foi, ele se foi, e nós dispensamos lamento. Deus tenha misericórdia de sua alma! E por todas almas cristãs... Eu rezo a Deus. Deus esteja contigo" (IV.v.183-193).

Como vemos, na loucura de Ofélia – inconteste em minhas fontes – também há muito método: ela apenas reinscreve seu drama pessoal em uma linguagem alegórica, “em itálico”, e é capaz de uma elaborada semiose para proferir verdades incômodas. Se Derrida está certo, e a loucura é incapaz de discurso, Ofélia, assim como Lear, não pode ser declarada louca. Como no caso do velho rei, a loucura é um refúgio a partir do qual Ofélia, destituída de tudo que a posicionava no mundo – as promessas de Hamlet e a proteção do pai –, crendo-se talvez responsável pela loucura daquele e indiretamente pela morte deste, pode questionar as convenções sociais e sua condição feminina subordinada. Obviamente, ela passa por uma crise nervosa que lhe suprime o superego, mas não se lhe poderia atribuir nenhum diagnóstico de demência, talvez apenas aquele tão caro ao século XIX: a histeria feminina. Essa questão de gênero e loucura no período é central no trabalho de Neely, que elabora (caps.3 e 4) sobre a evolução da melancolia (no sentido hiperonímico) no período, de um mal essencialmente masculino para uma versão feminina, cujas interpretações médicas, humorais obviamente, suplantaram as sobrenaturais, e expõe como terapias tal a “cura pelo coito” foram indicadas para o mal-de-amor. Não me deterei sobre os pormenores por fugir um pouco ao escopo do trabalho.

Laerte descreve a potência de seu veneno usando o léxico da bruxaria: “cataplasma algum tão raro, coletado de todas ervas que têm virtude sob a lua...” (IV.vii.143-144). Gertrude surge trazendo a notícia do afogamento de Ofélia, ainda cantando e portando flores; um “galho invejoso” (IV.vii.172) é citado, embora o suicídio seja a versão mais disseminada. O autoextermínio é obviamente associado à demência, mas esta não é a explicação em todos os casos, e no de Ofélia sua situação emocional e o desmoronamento de seu mundo explicariam satisfatoriamente o ato. De qualquer forma, o que Hamlet tanto contempla é realizado por ela sem hesitação, justamente pela ausência do superego, ou “pálido verniz da cogitação” que tanto o persegue. Laerte faz um jogo de palavras, diz que “esta loucura afoga” (IV.vii.172) seu discurso de fogo. E uma “fúria” (IV.vii.191) é atribuída a ele pelo rei.

A cena dos coveiros traz a loucura cômica do bobo, do palhaço. Em sua argumentação afetada e pseudo-erudita, o coveiro discute a morte e os ritos fúnebres de Ofélia, e faz charadas sobre sua própria profissão. Sua loucura-argúcia entra em confronto com a de Hamlet através de trocadilhos e da equivocação, que é tema central em Macbeth. O coveiro é designado pelo príncipe como um “patife doido”

(V.i.89-90). Um de seus chistes é que Hamlet, que ficou louco “estranhamente... perdendo o juízo” (V.i.140-142), não seria notado na Inglaterra, pois lá “os homens são tão loucos quanto eles” (V.i.137-138). Yorick, cujo crânio Hamlet escrutina na famosa imagem, seria um “camarada louco” e um “vilão louco” (V.i.157;160), reforçando a associação entre o bobo e a loucura. Hamlet continua com um discurso absurdo, e segue sendo entendido por Horácio, como ao retrair “o nobre pó de Alexandre até encontra-lo tampando um barril” (V.i.183-184). Chega o séquito e Hamlet se alterca com Laertes, o rei insistindo: “ele está louco, Laerte” (V.i.252). Hamlet faz um discurso entusiasmado, passional, hiperbólico, em que alude a “comer um crocodilo” (V.i.256), outro momento de aparente hipomania. A rainha concorda que “isto é mera loucura” e que o “surto atuará sobre ele” (V.i.264-265). O rei pede a Horácio para cuidar dele; na peça a loucura não é confinada, mas requer cuidados.

Hamlet abre a última cena tão exaltado (maníaco?) que pergunta ao amigo se ele se lembra de acontecimentos que não presenciou. Conta que “em meu coração havia uma espécie de embate que não me permitia dormir” (V.ii.4-5), possivelmente a insônia intranquila da fase maníaca do bipolar. Refere que a comissão do rei trazia “*goblins*” (V.ii.22) sobre sua vida, alusão ao fantástico e sobrenatural. Seu juízo crítico está também comprometido, pois assim como Macbeth promete “dar à mão seu primeiro pensamento”, Hamlet “antes que pudesse fazer um prólogo ao meu cérebro” (V.ii.30) põe em curso seu plano e manda os colegas para a morte, como fizera com Polônio. Surge Osric, mais um *clown* que um “bobo sábio”, anunciando o duelo. Hamlet então revela “quão nefasto tudo aqui é para meu coração” (V.ii.182): é mais uma manifestação do fatalismo que ele adota para ajudar a loucura em procrastinar a vingança, tendo já aparecido quando ele diz que “conduzem-me à velhacaria” (IV.i.208), que “há uma divindade que informa nossos fins” (V.ii.10), e que “desafiamos o augúrio. Há especial providência na queda de um pardal. Se for agora, não está por vir; se não estiver por vir, será agora; se não for agora, ainda assim virá” (V.ii.189-192). Ele parece acreditar que as condições se farão sem sua intervenção, recusa-se a agir contra o tio mesmo quando se sente ameaçado. Se a um tempo se parece com Macbeth ao tentar escapar às más previsões sem fugir ou capitular, parece-se mais com Lear, que vê o caminho da loucura e se entrega, uma vez que o livre-arbítrio é uma responsabilidade com a qual os dois não querem lidar. Escolhem a loucura, que é exatamente a perda do livre arbítrio, para se vitimizarem e se eximirem de lidar com a realidade.

Aparece o momento máximo do cinismo de Hamlet, ao reencontrar Laerte e garantir que é “punido com severa perturbação” (V.ii.198-199), que o que fez “era loucura” (V.ii.201), que quem agravou Laerte foi “sua loucura”, “inimiga do pobre Hamlet” (V.ii.206-208). O príncipe talvez tivesse uma loucura subjacente à loucura contrafeita, e em que grau tinha consciência disso é impossível determinar, mas aqui a loucura é um trunfo que, assim como lhe permitiu desafiar o rei, Polônio e os colegas de Wittemberg, permite um álibi para o mal que ela mesma espalhou, e que na cena final se materializa numa carnificina. A crise de soberania é então consumada quando o rei é atacado e todos gritam “Lesapátria, lesapátria!” (V.ii.297). Horácio também considera o suicídio: “sou mais um romano antigo do que dinamarquês” (V.ii.315), ecoando Macbeth: “por que deveria bancar o tolo romano”. Ele mesmo promete narrar os fatos “enquanto as mentes dos homens estão desgovernadas” (V.ii.368). Como vemos, a loucura é um *leitmotif* em Hamlet, não se contendo nas loucuras de Hamlet e Ofélia: é uma figura atribuída à natureza, é um espectro rondando todo o reino, é invocada como figura de linguagem e aparece nas performances dos bobos. Ela suscita uma série de discussões críticas, às quais ora tornamos.

#### 4B

Uma noção que permeia este trabalho, e encontra respaldo naquele de Salkeld, é a de que as fronteiras e definições no terreno da desrazão são sempre difusas, precárias – no mundo real e no literário. Em Hamlet há uma aparente oposição entre loucura real e loucura fingida (ou percebida) que vimos ser problemática, já que – nesta leitura, ao menos – há loucura real na lucidez de Hamlet e lucidez bastante na loucura de Ofélia. O paralelo que Salkeld faz é entre a pantomima do príncipe ante Ofélia e o Malvolio “enlouquecido” de Noite de Reis:

“Olivia, de sua parte, não suspeita o que todos outros sabem [que Malvolio não é louco, apenas vítima de uma armadilha] porque a loucura aparente no drama da Renascença difere pouco do que se pede que a audiência aceite como loucura real: ambas são formadas, ou ‘providas de vox’, de modos similares. Malvolio, aparecendo ‘com ousadia ridícula’ ante Olívia (...) apresenta

uma figura notavelmente similar a Hamlet, que adentra o quarto de Ofélia (...) Ambos personagens, surpresa alguma, são declarados loucos”<sup>18</sup> (p.7).

Ou seja: basta assumir – deliberada ou inadvertidamente – as convenções (corporais e de vestimenta) para ser percebido como louco: “a loucura na Renascença é um tema francamente convencional” (p.2). Obviamente o mesmo segue valendo hoje, basta observar representações da loucura em situações humorísticas. Se o critério é tão precário, onde traçar a linha entre loucura real e aparente, ou mesmo entre loucura e sanidade?

Para Salkeld, “a loucura de Hamlet resiste à interpretação”:

“Está ele louco? O quanto é fingimento? A questão segue insolúvel, como Maynard Mack concluiu: ‘Mesmo a loucura em si é um enigma: O quanto é real? O quanto é fingido? O que significa? São ou louco, a mente de Hamlet brinca incansavelmente sobre este mundo, elaborando uma charada após outra’<sup>19</sup> (p.92).

Sobre diagnosticar personagens literários, Salkeld alerta: “categorias médicas e psiquiátricas são aplicadas a personagens ficcionalmente construídos sem levar em consideração importantes diferenças históricas, linguísticas e culturais” (p.15), em crítica a W.I.D. Scott, que em *Shakespeare’s Melancholics* (1962), “enxerga o Príncipe como maníaco-depressivo [bipolar]”. Essa crítica se estende à chamada “escola psicológica” (pp.12-17) apontada por ele, em oposição à “estética” (cf. cap.3B), preocupada em identificar as causas e as espécies de loucura, e que apresentarei brevemente. Em 1833, muito antes de Freud, George Ferren classifica psicologicamente os loucos do Bardo em *Essays in the Varieties in Mania exhibited by the Characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar*, vendo “mania mitis” em Ofélia, “mania furibunda” em Lear, “demonomania” em Edgar, e reconhecendo que “se Hamlet deve ou não ser considerado lunático ou insano não pode ser nunca determinado legalmente”. J.C. Bucknill, psiquiatra, também se debruça a veracidade da loucura do príncipe em *The Psychology of Shakespeare* (1859), enxergando

---

<sup>18</sup> Olivia, for her part, does not suspect what everyone else knows because apparent madness in Renaissance drama differs little from what the audience is asked to accept as real madness: both are formed, or ‘allowed vox’ in similar ways. Malvolio, appearing ‘with ridiculous boldness’ before Olivia, smiling, kissing his hand, dressed in yellow stockings and cross-gartered, cuts a notably similar figure to Hamlet, who enters Ophelia’s chamber, unbraced, fouled, down-gyved, knock-kneed, stares, shakes her arm, sighs and nods and then leaves. Both characters, not surprisingly, are declared mad.

<sup>19</sup> Is He mad? How much does he feign? The question remain undecidable, as Maynard Mack has concluded: ‘Even the madness itself is riddling: How much is real? How much is feigned? What does it mean? Sane or mad, Hamlet’s mind plays restlessly about this world, turning up one riddle upon another.



“melancolia mórbida... muito próxima à loucura”, e também em *The Madfolk of Shakespeare* (1867), apontando um “melancólico argumentador” no limiar entre sanidade e loucura; ele viu ainda na “tensão nervosa elaborada” de Macbeth um “produto mórbido de excitação mental” e uma “mania intelectual” em Lear. Trabalhos de leigos como Edgar Allison Peers e Henry Sommerville sobre o tema não fizeram muito progresso, já Macleod Yearsley em *The Sanity of Hamlet* (1932) aplica literatura comparada e não categorias médicas extra-textuais, concluindo pela sanidade de Hamlet, embora, para Salkeld, “parece perfeitamente possível, no caso de Hamlet, atingir uma conclusão bastante diferente usando precisamente o mesmo método”. O supracitado Scott vê não apenas um maníaco-depressivo em Hamlet, mas um “depressivo endógeno” no Antônio do Mercador de Veneza, um “imaturo” no Orsino de Noite de Reis, um tipo “involucional” no Jacques de Do Jeito que Você Gosta, um “paralítico geral” em Timão e um “esquizofrênico afligido por náusea sexual” em Péricles. Theodore Lidz, em *Hamlet’s Enemy: Madness and Myth in Hamlet* (1975), fonte deste trabalho, aplica a psicanálise à peça, vendo “conflitos intrapsíquicos insolúveis”. Não devemos acreditar, juntamente com a escola psicológica, que “a linguagem do início da era moderna sobre a loucura pode ser mais precisamente explicada por categorias psicológicas do século XX”, e “uma abordagem pragmática de tais temas parece mais viável”. Em minha defesa, entretanto, tenho a dizer que o que faço é apenas traçar paralelos e apontar a semelhança do comportamento de Hamlet com aspectos da bipolaridade, sem propor uma sentença definitiva, mas com a autoridade ao menos de quem vive os sintomas.

Como vimos, “melancholy” era um termo impreciso abrangendo basicamente qualquer moléstia mental, mas era especificamente associado a um quadro de prostração e tristeza, o que chamamos hoje de depressão. Sua explicação se inseria na medicina galênica, segundo a qual o corpo era regido por quatro humores (cf. cap.1B), dos quais a bile negra, em excesso, causaria a melancolia. Um aspecto que aparece em Hamlet é o da alta inteligência atribuída aos melancólicos. É uma figura que sobrevive no clichê do “gênio louco”. O topos é introduzido por um problema atribuído a Aristóteles, apresentado por Neely (pp.13-14); trata-se do Problema XXX, I: “Por que se dá que todos aqueles que se fizeram eminentes em filosofia ou política ou poesia ou nas artes são claramente melancólicos, e alguns deles a tal ponto de serem afetados pelas

doenças causadas pela bile negra?”<sup>20</sup>. O problema articula uma “interpretação positiva da ‘eminência’ do êxtase poético, ou frenesi heroico”, associada a Platão, “e a interpretação negativa da tradição médica hipocrática para a ‘doença’ causada pela bile negra”. Seus três movimentos apontam: a ambiguidade dos efeitos da bile negra, ao estimular a excelência e provocar sintomas corporais negativos, a necessidade do balanço perfeito da quantidade de bile e da temperatura, de modo a eliminar os efeitos indesejáveis, e finalmente a susceptibilidade da bile a condições externas e sua adaptabilidade. A conclusão é de que “portanto, todas pessoas melancólicas são fora do ordinário, não devido a doença, mas por sua própria constituição natural”. Hamlet certamente é um desses casos.

Enquanto Salkeld enfatiza o caráter corpóreo da loucura na concepção do período, Neely observa que a “loucura nessas três tragédias é dramatizada através de uma linguagem peculiar com mais frequência do que através de sintomas fisiológicos, comportamentos estereotipados ou convenções iconográficas, embora esses estejam presentes”<sup>21</sup> (pp.49-50). De fato, a loucura do bobo está inscrita na linguagem, Lear se divide entre *insights* mais do que lúcidos e fantasias burlescas autoirônicas como o falso julgamento, Edgar assume uma linguagem caricata, Hamlet finge a loucura através de uma linguagem cifrada, e sua melancolia se manifesta em monólogos. Mas é a linguagem de Ofélia que oferece o melhor exemplo do típico discurso louco em Shakespeare.

Ao contrário daquele de Hierônimo e Isabela na *Tragédia Espanhola*, essa fala é caracterizada por fragmentação, repetição, e principalmente pelo que eu chamo de ‘citação cultural’; também podemos chamar, seguindo Luce Irigaray e Nancy K. Miller, ‘em colchetes’ ou ‘em itálico’. Os loucos estão ‘fora de si’; estão, como Ofélia, ‘divididos de si mesmos e de seu bom julgamento’ (*Ham*.IV.v.86) de modo que seu discurso não é inteiramente deles próprios.<sup>22</sup>

Como já vimos, o relato do cavalheiro dá conta de que Ofélia “diz coisas incertas, que contêm apenas meio sentido. Seu discurso é nada, no entanto seu uso disforme move

---

<sup>20</sup> Why is it that all those who have become eminent in philosophy or politics or poetry or the arts are clearly melancholiacs, and some of them to such an extent as to be affected by the diseases of the black bile?

<sup>21</sup> Madness in these three tragedies is dramatized through a peculiar language more often than through physiological symptoms, stereotyped behaviors or iconographic conventions, although these are present.

<sup>22</sup> Unlike that of Hieronimo or Isabella in the *Spanish Tragedy*, this speech is characterized by fragmentation, repetition, and most importantly by what I call “cultural quotation”; it might also be called, following Luce Irigaray and Nance K. Miller, “bracketing” or “italicization”. The mad are “beside themselves”; they are, like Ophelia, “divided from [themselves and their] fair judgment” (*Ham*.IV.v.86) so their discourse is not entirely their own.

os ouvintes a tentar entendê-la”. Mas o discurso talvez não seja o bastante para determinar a loucura, já que em *Noite de Reis* e na *Comédia dos Erros* (cf.cap.5), é uma armadilha e um mal-entendido que fazem os discursos serem vistos como incoerentes.

Lancemos agora mão de *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet* (1975) para conhecer a análise de Lidz, ele mesmo um psicanalista, a respeito do conteúdo edipiano de Hamlet. Infelizmente, por limitações de espaço, abster-me-ei de sua interessante exploração mais ampla do conteúdo mítico da peça: “Hamlet... é o descendente literário de uma série de heróis loucos de mitos e sagas”, mas baste mencionar que Shakespeare se valeu

“não apenas (do) Amleth de Saxo, que finge imbecilidade para se proteger... mas também da história romana de Lucius Junius Brutus, que também representou o imbecil... Mais que isso, tinha em mente não apenas Nero, o matricida atormentado pelo incesto que ficou louco, mas também... Orestes, perseguido pelas Fúrias após relutantemente matar sua mãe” (p.35)<sup>23</sup>.

Retomando Édipo, personagem que é enlouquecido pelo fatalismo das profecias (cf.cap.2) de parricídio e incesto, e “arranca das órbitas os olhos, gritando: ‘Não quero mais ser testemunha de minhas desgraças, nem de meus crimes!’” (SÓFOCLES, Édipo Rei), Lidz observa que “O reconhecimento do intenso apego de Hamlet a sua mãe foi, aparentemente, importante para sua descoberta do complexo de Édipo” (p.11); assim, dizer que Hamlet é edipiano é quase uma tautologia. Entretanto, esse apego se reverte em animosidade com a traição de Gertrude ao velho Hamlet “apenas há dois meses morto, nem isso, nem dois” (I.ii.138). E isso fornece uma possível chave para entender a relutância do príncipe em cumprir o comando do fantasma: “os infames adultério e incesto (de Gertrude)... Hamlet sentiu no cerne de sua alma. Comparados a sua estampa indelével, a morte de seu pai por Cláudio – não obstante todas suas declarações – é apenas uma mancha superficial” (FURNIVALL apud LIDZ, p.10). De certa forma, Hamlet se identificaria então com Cláudio mais do que o odiava, já que este cumpriu sua suposta fantasia de matar o pai e casar-se com a mãe. A exaltação de Hamlet ao pai poderia ser uma compensação pelo suposto desejo

---

<sup>23</sup> ...not only upon Saxo's saga of Amleth, who feigned imbecility to protect himself from a stepfather-uncle who had murdered his father and married his mother, but also upon the Roman story of Lucius Junius Brutus, who also acted the imbecile when in a similar predicament. Further, when Shakespeare wrote the play he had in mind not only Nero, the incest-haunted matricide who became mad, but also, we have reason to believe, Orestes, who was pursued by the Furies after he reluctantly killed his mother.

inconsciente que de repente se vê realizado. Na situação da peça, de substituição do pai por um padrasto, a psicanálise vê “a acentuação da importância da identificação de um filho com o pai, e... de como a autoestima e o senso de identidade dependem da fidelidade de sua mãe a seu pai – ainda que o filho possa anteriormente ter ressentido a proximidade de sua mãe com seu pai. (p.14). Mais do que hostilidade dirigida à mãe, Hamlet desenvolve um ressentimento misógino, como vimos: “Seu amor por Ofélia é deformado, ainda que não obliterado, por sua desconfiança de todas mulheres devida a sua decepção com sua mãe” (p.17). Portanto, a relação familiar está no cerne do “balanço emocional precário” (título do capítulo IV) de Hamlet, comprometendo qualquer interpretação de um Hamlet inteiramente são e equilibrado.

## 5) Comédias

Como mencionado, há uma regra geral no tratamento da loucura em Shakespeare. A loucura trágica é real e termina em morte, a loucura cômica é fingida ou falsamente atribuída, ou ainda um arrebatamento amoroso, resolvendo-se eventualmente quase sempre. Isso demonstra o potencial ambíguo da loucura de ser explorado trágica ou comicamente. Nas tragédias, Lady Macbeth e Ofélia se suicidam; Lear se cura pouco antes da morte, o que talvez só confirme que sua loucura nunca foi genuína; Hamlet, em sua confusão mental, morre por não ser capaz de agir. Já sua loucura assumida, assim como a de Edgar, tem contornos cômicos.

Nas comédias, a loucura não assume contornos debilitantes, com uma exceção, exatamente por não ser loucura de fato. São três suas modalidades: a loucura atribuída, por dolo ou por mal-entendido, o mal-de-amor ('lovesickness') e a loucura disseminada, social, do quiproquó (introduzida, como vimos, pelo Diccon of Bedlam cf.cap.1). A primeira é observada em *Noite de Reis*, nas *Alegres Comadres de Windsor* e na *Comédia dos Erros*; a segunda viceja em *Sonho de uma Noite de Verão*, *Do Jeito que Você Gosta* e também em *Noite de Reis* e a última figura basicamente em todas elas. Por fim, temos os *Dois Nobres Primos*, em que as cenas de loucura são atribuídas a Fletcher, parceiro de Shakespeare, o que talvez explique os desvios da norma, como veremos adiante.

Em *Noite de Reis (ou Como Queiras)*, encenada em 1599, Orsino é vítima do mal de amor, caindo em uma prostração, como foi sugerido, "imatura" (cf.cap.4B). Olivia também vem a perder a cabeça por Cesario, alter ego de Viola, sinalizando uma loucura introduzida pelo disfarce, assim como ocorre em *Do Jeito que Você Gosta*. Temos mais uma vez a loucura do Bobo, encarnada por Feste. "Saturno, o 'deus melancólico', preside sobre a peça, como observa o Bobo (II.iv.72)", e "nada do que de certa forma é de certa forma (IV.i.8)" (SALKELD, pp.72,74). Mas é a loucura de Malvolio que representa o eixo mais cômico da peça, iniciada com uma brincadeira da criada Maria e dos beberões Sir Toby e Andrew para fustigar o orgulho do administrador doméstico. Em uma carta imitando a caligrafia de Olivia, Malvolio é convencido de que a patroa o ama, e de que deveria vestir-se e portar-se de tal modo ridículo, e seu comportamento é tido como possessão. Malvolio é trancado em um

quarto escuro, uma das poucas instâncias de confinamento (mas suficiente para questionar Foucault), e recebe a visita de um Sir Topas, Feste disfarçado, disposto a exorcizá-lo (evidenciando, através de uma representação farsesca, o descrédito dessas práticas que se estabelecia, com a ajuda do teatro). No fim, Malvolio é liberado e a trama revelada. Como já foi comentado, uma característica da “loucura” de Malvolio é sua representação corporal, significada em meias amarelas e suspensórios cruzados, além de maneirismos.

*A Comédia dos Erros*, uma das primeiras peças do Bardo, escrita a partir de Plauto, foi encenada em 1589. Nela, o quiproquó se instaura quase que desde o primeiro instante, e gira entorno de identidades confundidas de dois pares de gêmeos idênticos. Discursos absurdos, pois dirigidos a outrem, são interpretados como loucura. Antífolo de Éfeso é a determinado ponto declarado possuído e “exorcizado” por um certo Dr. Pinch, mesma representação caricata dessas crenças que reapareceria em *Noite de Reis*.

Nas *Alegres Comadres de Windsor* (1600), Sir John Falstaff é “enlouquecido” pelas esposas que tenta conquistar, sendo confinado em barris de roupa suja e outros espaços pouco agradáveis, passando ao fim por um falso exorcismo. A loucura aparece tangencialmente, nenhum personagem é “diagnosticado”, mas a desordem que Falstaff irradia recai na terceira categoria de loucura cômica.

Em *Sonho de Uma Noite de Verão* (1595), é a loucura do amor, e um ambiente de pura fantasia e irracionalidade, que disparam o quiproquó e o absurdo que reinam no palco. Helena sofre o mal-de-amor por Demetrius, que por sua vez está enfeitiçado por Hermia, que divide um amor aparentemente sensato com Lysander. As fadas representam o fantástico, e sua magia, seja ao dar uma cabeça de asno a Bottom, seja ao determinar a paixão à primeira vista através de uma planta, é o principal vetor da loucura da peça. Eventualmente, os feitiços se desfazem, menos um, e Demetrius deve seguir “louco” para permitir o final feliz.

As associações entre amor e loucura abundam em *Do Jeito Que Você Gosta*. Alguns exemplos: o “bastardo de Vênus... (é) nascido da loucura” (IV.i.191-192), “a natureza

enamorada é mortal no desatino” (II.iv.51), “o amor no mais das vezes é mero desatino” (II.vii.179), e, por fim, descontada a ironia de Rosalind,

“O amor é meramente uma loucura e, na minha opinião, merece uma casa escura e um chicote, como os loucos; a razão pela qual os amantes não são assim punidos curados é que a loucura é tão comum que os homens do chicote amam também. Ainda assim, eu professo curá-lo pelo conselho” (III.ii.371-375).

Essa fala sugere mais uma vez o confinamento, é de notar que todas essas instâncias ocorrem nas comédias; é possível que Shakespeare estivesse, nas tragédias, inventando, assim como Foucault, um passado em que a loucura fosse livre para se expressar, enquanto as comédias retratavam uma realidade mais doméstica, independente do contexto representado. Voltando à peça, Orlando está irracionalmente enamorado de Rosalind, e a encontra disfarçada de homem, condição na qual pede a ele que a corteje enquanto ela representa a si mesma, situação em que a confusão de gêneros estabelece uma loucura à parte. Touchstone contribui com a loucura do Bobo, talvez seu espécime mais divertido.

*Os Dois Nobres Primos*, contribuição com John Fletcher, de 1634, é provavelmente a última peça de Shakespeare, e recria um dos Contos de Cantebury, de Chaucer. Nela, a Filha do Carcereiro, personagem atribuído a Fletcher (SALKELD, p.134), fica louca de amor por Palamon, mas de uma loucura incapacitante que não figura nos apaixonados de Shakespeare. Assim como há momentos de loucura cômica nas tragédias, esta personagem representa a loucura trágica em uma comédia. Seu tratamento representa bem as concepções do período, e a transição de gênero no conceito de melancolia que Neely delineia (cf.cap.4A), ecoando a “cura pelo coito” sugerida por Jorden para o chamado “sufocamento da mãe” (NEELY, p.84): ela é levada a acreditar que um pretendente seu é o amado Palamon e se casa com ele. Assim, sua loucura não é curada, mas resolvida dramaticamente. Como observa Salkeld (pp.134-135), a figura da Filha do Carcereiro se relaciona com Ofélia, não apenas com “as flores, a água, as canções obscenas e insinuação sexual”, mas ao exibir como “no mundo do drama da Renascença, mulheres solteiras sem ligação a homens seja como amantes ou filhas obedientes são transformadas nas várias formas antitípicas de uma bruxa... ou de uma louca”.

## 6) Conclusão

Podemos concluir que o tema da loucura foi central na dramaturgia renascentista inglesa. As percepções sobre a condição, assim como toda cosmovisão ocidental, passavam na época por uma grande transformação. Assim, as explicações sobrenaturais estavam sendo combatidas e substituídas por práticas médicas centradas nas concepções humorais, elaboradas pela teoria de “vapores” e complementada por elementos astrológicos. O teatro não apenas representava a loucura, mas a fazia circular socialmente, impactando as concepções reinantes, sendo catalisador das mudanças. Vimos como uma grande mudança na abordagem da loucura estava então em gestação, da qual há prenúncios nas peças, que determinou o “grande confinamento” de Foucault.

Observamos como o corpo era sítio de loucura, mas também a centralidade do discurso na caracterização e na percepção da loucura. Debates a figura do corpo-político e a associação da loucura à dissensão e à crise de soberania. Essa é uma forma de loucura presente nas três tragédias, articulando-se com outras formas de loucura individual, real e fingida, com a irracionalidade do sobrenatural e com a loucura atribuída à natureza. A loucura real nasce do trauma, da desilusão, da culpa, de conflitos psíquicos irresolúveis, da embriaguez do poder; e é inescapável: a única cura é a morte. Entretanto, ela pode ser um refúgio quando a lucidez é insuportável. A loucura fingida nasce como uma estratégia, podendo ser um recurso inconsciente de se eximir de responsabilidade. A loucura trágica é sempre real e inescapável, enquanto a cômica é fingida ou atribuída, e é eventualmente resolvida. Vimos que o mal-de-amor é uma turvação da consciência que abunda nas comédias.

Entretanto, sendo a loucura um fenômeno dos mais intangíveis da experiência humana e um domínio sobre o qual não sabemos hoje muito mais do que o contemporâneo do Bardo, muitas vezes as definições são precárias, os limites difusos e as verdades escorregadias, de modo que na maior parte dos casos de loucura em Shakespeare há uma carga de ambiguidade, permitindo a coexistência quântica de dois opostos. Hamlet é o maior exemplo, fingindo estar ao mesmo tempo que está louco. Ofélia está descontrolada, mas se pode argumentar que sua crise nervosa não é demência propriamente dita. Macbeth tem loucura atribuída a ele, sofre



de alucinações, vive superexcitado e intranquilo, mas não perde exatamente a razão. Sua esposa se desespera e se suicida presa da culpa, mas não seria exatamente a lucidez que a fazia perceber seu ato e sofrer? Lear é enlouquecido pela ingratidão das filhas e pela sua própria culpa pelo experimento político, alterna lucidez perspicaz e *nonsense*, parecendo fugir da realidade: está transtornado, mas talvez exagere sua condição deliberadamente, entrega-se à loucura como álibi e refúgio. Edgar é o personagem menos ambíguo: realiza, como o Amleth da saga, aquilo de que Hamlet não é capaz: usa a loucura assumida para vencer os obstáculos e triunfar, sua sanidade sendo inconteste. Também são as de Malvolio e Antífolo de Éfeso, vítimas de trapaças e mal-entendidos. Os bobos também apenas representavam, um espelho distorcido da loucura das pessoas sãs. Os loucos de amor, apesar de merecerem uma casa escura e um chicote tanto quanto os loucos, seguem cometendo suas sandices sem que ninguém possa atirar a primeira pedra.

Machado de Assis, na novela *O Alienista*, narra como um psiquiatra faz de uma pequena cidade seu laboratório e de sua Casa Verde um manicômio muito mais movimentado que Bethlem. Suas teorias passam a enxergar qualquer excentricidade como loucura, ao ponto de quase toda cidade ser encarcerada. Após uma rebelião popular e muita disputa, uma nova teoria ocorre ao nobre cientista: o desvio é a verdadeira norma e a perfeita retidão é a verdadeira loucura. Assegurado pelos próprios aduladores de que não teria defeito algum, liberta a todos e tranca a si mesmo na Casa Verde, onde morreria em breve. É um relato divertido que ilustra o enunciado de Polônio adotado como epígrafe: a maior loucura é definir a loucura. Revela também até que ponto todos nós temos nossa própria loucura. Como propõe Foucault, a loucura é uma parte indissociável da razão. De modo que talvez não faça sentido falar em “personagens loucos” de Shakespeare, pois cada um carrega a carga de loucura inerente ao humano. Entretanto, esses que temos debatido deram plena vazão à loucura, seja por logro ou como uma reação mais ou menos consciente a um estado emocional conflitivo. E o fizeram com uma profundidade digna de um dos grandes conhecedores da natureza humana.

## Bibliografia

- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. 1ª Edição. New York: W.W. Norton & Company, 2011.
- SHAKESPEARE, William. **King Lear**. 1ª Edição. New York: W.W. Norton & Company, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. 1ª Edição. New York: W.W. Norton & Company, 2004.
- SHAKESPEARE, William. **Twelfth Night**. 1ª Edição. New York: Simon & Schulster, 2009.
- SHAKESPEARE, William. **The Comedy of Errors**. 1ª Edição. New York: Simon & Schulster, 2009.
- SHAKESPEARE, William. **A Midsummer Night's Dream**. 1ª Edição. New York: Simon & Schulster, 2009.
- SHAKESPEARE, William. **The Merry Wives of Windsor**. 1ª Edição. New York: Simon & Schulster, 2009.
- SHAKESPEARE, William; FLETCHER, Jonh. **The Two Noble Kinsman**. 1ª Edição. New York: Simon & Schulster, 2010.
- SHAKESPEARE, William. **As You Like It**. 2ª Edição. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2005.
- KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**. 1ª Edição. EUA: Digireads.com, 2011.
- SALKELD, Duncan. **Madness and drama in the age of Shakespeare**. 1ª edição. Manchester, 1993.
- NEELY, Carol Thomas. **Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture**. 1ª Edição. New York: Cornell University Press, 2004.
- LIDZ, Theodore. **Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet**. 2ª Edição. Madison: International Universities Press, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'age classique**. 1ª Edição. Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. J. B. de Mello e Souza. Edição eletrônica: eBooksBrasil.org
- SCHULTES, Richard Evans; HOFFMANN, Albert; RÄTSCH, Christian. **Plants of the Gods: Their Sacred, Healing and Hallucinogenic Powers**. 2ª Edição. Rochester: Healing Arts Press, 2001.
- PÉLBART, Peter-Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão**. 1ª Edição. Brasília: Editora Brasiliense, 1989.